

**CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO
E TECNOLÓGICO – (CNPq)**

Programa de Bolsas Pós-Doutorado Júnior – PDJ

Relatório final das atividades de pesquisa desenvolvidas

Título: Raros e excêntricos. Cânone e deslocamento na literatura latino-americana

Candidato: Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo

Supervisora: Profa. Dra. Elena Cristina Palmero González

(Professora Titular de Literaturas Hispano-americanas / UFRJ)

Vínculo: Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas / UFRJ

Área: Linguística – Letras - Artes

Subáreas: Literaturas Estrangeiras Modernas / Literatura Comparada

Apresentação

Apresentamos a continuação o relatório das atividades realizadas no projeto de pós-doutorado intitulado *Raros e excêntricos. Cânone e deslocamento na literatura latino-americana*, com o propósito de encerrar a bolsa de pesquisa outorgada pelo CNPq para seu desenvolvimento. Na primeira parte do informe apresentamos o relatório técnico resultado final da pesquisa na forma de um ensaio que reúne os principais resultados da análise da bibliografia teórica e do corpus dos textos ficcionais. Na segunda parte do relatório apresentamos as diversas etapas do processo de pesquisa assim como as atividades docentes vinculadas com a bolsa de pós-doutorado. E na terceira parte apresentamos os artigos publicados durante o período de vigência da bolsa.

Sumário

	Página
1. Relatório Técnico	3
2. Relatório de atividades realizadas	62
2.1 Revisão Bibliografica	62
2.2 Atividades didáticas	67
2.2.1 Disciplinas ministradas na pós-graduação	67
2.2.2 Cursos de curta duração ministrados	69
2.3 Participação em bancas	70
2.4 Participação em eventos científicos	70
2.4.1 Conferencias oferecidas	70
2.4.2 Comunicações apresentadas em eventos	71
2.4.3 Organização de Simposio	71
3. Artigos publicados	72
Anexo Artigos Publicados (Texto completo)	73

1. Relatório técnico

Apresentamos a continuação o texto final resultado da pesquisa de pós-doutorado. Tal como proposto inicialmente, o ensaio se divide em uma introdução teórica sobre questões relacionadas com historiografia literária e quatro capítulos: o primeiro sobre o próprio conceito de raro na tradição crítica latino-americana; o segundo sobre a obra do uruguaio Felisberto Hernández; o terceiro sobre o autor equatoriano Pablo Palacio e o quarto sobre o escritor brasileiro Walter Campos de Carvalho. Este texto será apresentado para publicação em forma de livro pela Editora 7Letras do Rio de Janeiro em 2017.

Raros e excêntricos. Cânone e deslocamento na literatura latino-americana

Felisberto Hernández, Pablo Palacio, Campos de Carvalho

Introdução

Historiografia e deslocamento

A historiografia literária vem experimentando nos últimos anos uma radical transformação, essencialmente focada na substituição de um modelo historiográfico tradicional, de base hegeliana, que costumava elaborar amplas generalizações, encaixando autores, épocas e obras em segmentos histórico-literários fixos, como via de legitimação da estabilidade de certo cânone literário. Um dos problemas centrais da historiografia literária latino-americana desde o romantismo e seu projeto nacionalista no século XIX é aquele de delimitar seu objeto específico de estudo. Trata-se de escritos que “representem”

determinada cultura? Trata-se por outro lado, de escritos ficcionais? Como abordar o corpus metodologicamente? Deve-se continuar pensando em manifestações literárias como reflexo dos movimentos políticos, sociais e culturais? Estes questionamentos são ainda mais pertinentes para o caso dos raros literários e para um momento em que se problematizam os conceitos de nação e nacionalidade, de identidade e de representação.

As primeiras histórias da literatura latino-americanas aparecem sob a forte influência do positivismo e coincidem com a ascensão dos Estados Nacionais. Assim a história da literatura tem um papel social central naquele momento como discurso que legitima e confirma a singularidade do estado nacional. Com a crise posterior do positivismo, também a historiografia literária entra em crise. Uma crise da crença na objetividade do historiador reconhecendo sua subjetividade na seleção, ordenação e elaboração de hipóteses de trabalho sobre o material histórico.

Pelo menos desde meados do século XX se impõe um quadro anti-historicista que questiona os métodos tradicionais da história da literatura. Um contexto influenciado sem dúvida pelas transformações da própria área da Teoria Literária com aportes da Estilística, do Formalismo Russo e do *new criticism*.

Na mesma senda de superação de antigos modelos, tentativas historiográficas mais recentes procuram uma história das obras literárias, da individuação dos textos, que seriam descontínuos do processo cultural. Em alguns casos reflexos desse processo, mas também variações, rupturas ou negações das convenções dominantes de seu tempo, como no caso dos raros e excêntricos. Este tipo de perspectivas se aproximam das transformações da historiografia elaboradas durante a segunda metade do século XX. Uma época na qual a história da literatura volta a ocupar posição relevante nos debates a partir de novas orientações teóricas como as advindas da Escola dos Anais, da Nova História nos anos 80,

ou das ideias de Hans Robert Jaus e sua Estética da Recepção como a procura por superar a distancia entre conhecimento histórico e estético a través da instancia da recepção.

Assim, o campo da crítica e da historia da literatura contemporânea vive um momento de crise e questionamento de seus fundamentos, processos e objetos de estudo. A problematização do próprio cânone ocidental levada a cabo principalmente pelas leituras feministas, pós-coloniais e de-coloniais tem colocado no centro do debate a revisão crítica dos critérios impostos na construção de nossos sistemas de tradição e valoração literária. Estamos imersos em um amplo campo de forças críticas tendente a discutir e desconstruir categorias e conceitos estabelecidos pela historiografia literária tradicional, contribuindo para sua revisão e propondo novas possibilidades de análise, organização dos objetos, problematização dos repertórios e reconsideração do cânone como entidade fixa e estável.

O presente ensaio é particularmente afim a essas novas maneiras de fazer historia da literatura, especificamente no referido à focalização do raro, excêntrico e deslocado para visualizar processos literários, atendendo aquilo que foge da norma e coloca em tensão o próprio cânone.

Neste sentido, interessa-me recuperar uma antiga preocupação da teoria literária, já presente nos estudos de formalistas russos como Tinianov e Chklóvski, pela processualidade e as noções de mudança e conflito, considerando sua crítica à ideia de evolução literária como processo lineal, progressivo e sem contingencias.

Por esse caminho o ensaio se aproxima da visão de processo presente em críticos latino-americanos como Angel Rama (2008), Antônio Candido (2000), Cornejo Polar (1982) e Ana Pizarro (1987) na medida em que estes autores valorizam a heterogeneidade dos repertórios literários dentro de uma época, resgatando o movimento da cultura latino-americana como um processo de perfis irregulares e de espessuras heterogêneas.

Em sintonia com as propostas destes autores acredito que não é possível falar de um sistema literário latino-americano, mas de múltiplos sistemas que colidem e se contestam dentro de uma mesma sequência cronológica. Nesse sentido meu interesse passa pela aproximação a autores que têm sido considerados excêntricos ou raros, precisamente por produzir uma obra deslocada de uma suposta norma literária dominante na época em que foi produzida. Que rasgos singularizam a obra desses autores chamados raros ou excêntricos? Seria possível isolar certas características ou traços para defini-los? Como se interrelacionam as questões biográficas e as características das obras literárias no processo de catalogação destes autores raros?

Por outro lado, o conceito de *deslocamento* funciona na análise dos raros como um referente global para pensar o problema. Ricardo Piglia em um ensaio de 2001, intitulado *Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades)* usa a noção de deslocamento como ferramenta conceitual para compreender a literatura desde a experiência da margem. Este olhar realizado a partir do descentramento leva a privilegiar a noção de limite, um limite que seria tanto espacial, no sentido de realizar um olhar sobre a literatura desde um espaço descentrado, mas também um limite que se refere à própria relação com a linguagem. Nesse sentido, o deslocamento proposto por Piglia funcionaria como “[...] uma estratégia operacional para estudar textos e para estudar processos literários, no caso de nossas culturas “não hegemônicas”” (Piglia, 2010, p. 109).

Silvia Rosman (2003) propõe a ideia de deslocamento como estratégia fundamental para estudar a literatura da modernidade latino-americana. A proposta de Rosman aponta para a ruptura com um determinado paradigma interpretativo ainda sujeito aos conceitos de identidade, centro e “comunidade literária”. Em seu lugar se optaria por uma hermenêutica

da singularidade dos textos literários. A aproximação de Rosman permite decompor visões binárias e estáticas, deslocando inclusive fronteiras disciplinares.

Elena Palmero (2010) compartilha as propostas críticas de Piglia e Rosman, propondo ainda a possibilidade de caracterizar uma poética escritural deslocada e de visualizar certos processos literários a partir do paradigma do deslocamento. Nessa direção dialoga produtivamente com as propostas historiográficas de Mario Valdés (1996), de Arturo Casas (2003) e de Eduardo Coutinho (2011), que propõem novas possibilidades de aproximação à historiografia literária questionando noções tradicionais como “progresso lineal”, “comunidade nacional” ou “literariedade”.

Como veremos nos próximos capítulos, a análise da temática dos raros e excêntricos, coloca no centro do debate estas questões problematizando as possibilidades de definição de períodos históricos dominados por determinadas tendências e correntes estéticas e literárias, e problematizando também as tentativas de vincular autores, obras e estilos com características associadas a suas respectivas comunidades nacionais e com ideias de representação social ou identitária na literatura.

Os raros

Seguindo o exemplo de Verlaine em *Les poètes maudits* (1884) e de Théophile Gautier em *Les grotesques* (1844), Rubén Dario arma sua própria seleção de autores para conformar seu livro *Los raros*, publicado originalmente em Buenos Aires em 1896. O livro está composto por um conjunto de perfis biográficos que Rubén Dario escreveu para o diário *La Nación*, de Buenos Aires, ao final do século XIX. A seleção inclui escritores como Edgar Allan Poe, Verlaine, Lautreamont, Ibsen, Max Nordau e José Martí. No

prólogo da edição de 1905 Rubén Dario refere-se à parte central do livro como uma forma de divulgação do movimento simbolista que estava em pleno desenvolvimento na França da época. “Me tocó”, diz Rubén Dario, “dar a conocer en América este movimiento, y por ello, y por mis versos de entonces fui atacado y calificado con la inevitable palabra ‘decadente’ [...]” (Dario, 1952, p. 9). Para Dario, então, os raros seriam aqueles que em seu momento se opunham à tradição ou que, por diversos caminhos, se afastavam dela.

Mas, se os raros se definem por seu afastamento de um centro (*ex-cêntricos*) e se esse centro não é estático no transcorrer do tempo, as possibilidades de fixar suas características se diluem e escurecem. Os raros para Rubén Dario não são os mesmos raros para nós no século XXI e os nossos raros poderiam no futuro passar a ser os centros do cânone e não mais os excêntricos de agora. Tal como aponta Norah Giraldi:

“[...] lo que lleva a definir un raro es la intercalación de caracteres que muestran una variación muy fuerte dentro del canon, producida por la irrupción de una escritura diferente. Pero esa diferencia puede generalizarse, lo que, en muchos casos, con el tiempo, convierte al raro en un clásico” (Giraldi, 2010, p. 11).

Nesse sentido, no primeiro capítulo deste ensaio procuro problematizar o próprio conceito de raro e excêntrico, compreendê-lo no meio de diversas linhas de tensão crítica e historiográfica latino-americanas, mapear os usos do conceito em diversos momentos da tradição crítica latino-americana e estabelecer as principais características associadas aos autores e às autoras consideradas raras ou excêntricas.

Seja pelas características diferenciais de suas propostas literárias em relação às linhas centrais de uma determinada tradição, ou por rasgos específicos de sua personalidade, os raros costumam ficar esquecidos por longos períodos de tempo, fora dos

cânones e das histórias literárias ou mencionados de forma marginal e não poucas vezes depreciativa.

Como afirma de maneira irónica o escritor Juan Pablo Villalobos, nas histórias da literatura latino-americana os raros costumam aparecer sob uma fórmula similar:

“‘En la misma época’, comienza el historiador, después de dedicar páginas enteras a los autores del naturalismo, el realismo, el indigenismo, la novela de la revolución mexicana o la novela gauchesca, ‘sitio aparte guarda *fulano*’ – aquí el nombre del raro en cuestión-, ‘creador de una obra singularísima’”. (Villalobos, 2012, p. 6)

Neste sentido o próprio estudo do fenómeno dos raros pode contribuir para a compreensão das formas em que construímos nossos repertórios literários e, conseqüentemente, um cânon ou uma tradição literária. Permite também discutir visões e estereótipos (nacionais, de gênero, etc.) que se manifestam nessas decisões críticas. Assim, nos aproximamos a uma crítica que amplia os repertórios literários conformadores de cânone a partir do estudo da obra de autores singulares.

Por outro lado é frequente, como mencionava antes, que novos contextos de recepção resgatem os autores raros e lhes outorguem uma nova vida situando-os inclusive como precursores ou “adiantados” para suas respectivas épocas. Neste sentido muitos dos autores classificados como raros podem se aproximar das propostas da vanguarda embora o raro costuma se afastar da tendência programática que geralmente caracteriza os movimentos vanguardistas. Para Sergio Pitol os raros “[...] no se proponen programas ni estrategias, y en cambio son reacios a formar grupúsculos. Están dispersos en el universo casi siempre sin siquiera conocerse. Es de nuevo un grupo sin grupo” (Pitol, 2006, p. 126).

Os autores que compõem o presente estudo: o uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964), o equatoriano Pablo Palacio (1906-1947) e o brasileiro Campos de Carvalho

(1916-1998), fazem parte desta categoria de autores. Pouco legitimados em seu momento pelas instancias críticas e geralmente pouco lidos em seu tempo mas que, anos depois ganham o status de precursores para uma gama de novos escritores que encontram neles estratégias discursivas, propostas compositivas e estilos literários inovadores, assim como inspiração para seus próprios projetos artísticos ou modelos de comportamento frente ao mundo literário e social.

Dentre os autores, tal vez o uruguaio Felisberto Hernández, analisado no segundo capítulo, seja aquele que parece ter alcançado uma maior aceitação crítica e um maior conhecimento frente ao público leitor. Com várias edições de suas obras completas, traduções e estudos realizados sobre diversos aspectos de sua obra, Hernández exemplifica o deslocamento típico de um excêntrico (em seu tempo) para ser referente central em um momento posterior da história literária. Elogiado por autores como Julio Cortázar e mais recentemente por escritores como Enrique Vila-Matas ou Roberto Bolaño, Hernández se afiança como uma influencia decisiva para os rumos alternativos de uma literatura latino-americana contemporânea afastada de certa linha do realismo (social, engajado ou do realismo mágico dos autores do *boom*). No entanto, sua obra permaneceu por muitos anos marginalizada e seu nome desconhecido para o grande público leitor.

Ainda mais incisivo nesse aspecto é o caso do equatoriano Pablo Palacio, tema do terceiro capítulo do ensaio, um inovador radical da narrativa latino-americana que publica sua obra no meio de um campo literário dominado pela tendência do romance social e indigenista que predominou no Equador durante os anos 1920 e 1930. Jorge Rufinelli lembra algumas das características de sua obra: “[...] el descrédito de la realidad, la conducta antiliteraria, el humor ‘deshumanizado’ y serio que recuerda a Buster Keaton” (Rufinelli, 2000, p. 444). O vanguardismo de sua proposta literária aliado a problemas de

saúde que o levariam finalmente à loucura, fazem de Palacio uma figura especial e polêmica na história da literatura equatoriana e latino-americana.

Central na concepção da obra de Palacio estaria “[...] el cuestionamiento del imaginario y de la estética de la representación” (Manzoni, 2000, p. 464). Esses posicionamentos estéticos permitem começar a traçar linhas de conexão entre os autores estudados. O brasileiro Walter Campos de Carvalho, tema do quarto capítulo, é também um escritor que, principalmente a través do humor e do *non-sense*, ataca as convenções de certa linha predominante do romance realista. Seus principais romances foram publicados entre 1956 e 1964 e embora tenham tido uma recepção crítica aceitável em seu momento, seu nome e sua obra vão se manter restringidos a um certo número de “iniciados”.

O humor, precisamente, parece ser outro dos elementos que perpassa a obra destes autores emergindo como um aspecto problemático na hora da valorização de um certo cânone e na inclusão ou não de um determinado nome nas histórias da literatura. Nesse sentido, o humor aparece como um aspecto específico para compreender os mecanismos e as resistências que produz para a interpretação e valoração crítica destas obras.

O nome de Campos de Carvalho permanece unido por sua vez com o mito do silêncio do escritor. Depois de seu romance *O Púcaro Búlgaro* de 1964, Carvalho só publicaria uma novela em 1965 *Espantinho habitado de pássaros* e algumas crônicas esparsas entre 1974 e 1975. Não voltaria a publicar romances e renegaria de alguns já publicados, permanecendo em um silêncio literário até o dia de sua morte em 1998. Todos estes fatores que contribuíram para elaborar sua figura como a de um típico autor excêntrico, como também o seriam Hernández e Palacio, com todas as características que isto traz consigo: seus livros costumam ser difíceis de encontrar, não existem nas histórias e cânones literários (ou só de forma marginal), suas obras geralmente desafiam interpretações

acadêmicas tradicionais, possuem um séquito de admiradores fanáticos, e existem poucas traduções de suas obras.

Por outro lado, entre esse séquito de admiradores posteriores costumam aparecer outros escritores e escritoras que abrem caminhos para sua recuperação pelos leitores contemporâneos. Autores como o espanhol Enrique Vila-Matas, o mexicano Sergio Pitol, os argentinos César Aira e Samantha Schweblin, o brasileiro Antonio Prata ou o chileno Roberto Bolaño, contribuem com seus textos e suas intervenções críticas no panorama literário para resgatar alguns autores excêntricos do passado e ao mesmo tempo estes aparecem como precursores de suas próprias propostas estéticas sendo lidos à contramão da tradição dominante e do mercado.

Uma questão que me interessava explorar é de que maneira os novos autores reorganizam – ou tentam reorganizar – o cânone, legitimando uma tradição literária não canônica e inserindo sua produção em essa família ou linhagem de autores singulares. Assim, penso o cânone não como uma entidade estável, mas como uma entidade em permanente tensão. Neste sentido, é central para os novos autores a recuperação de certos raros e excêntricos esquecidos pelas histórias literárias e o público leitor, mas que aparecem como influências decisivas para a configuração de suas propostas estéticas.

Embora existam algumas tentativas de aproximação crítica ao estudo específico da temática dos autores raros e excêntricos na América Latina como as elaboradas por Ángel Rama (1966), ou na Espanha como as de Pere Gimferrer (1985) ou Juan Manuel de Prada (2001), ainda é um campo de estudo pouco abordado e discutido. Frequentemente o tema dos raros tem produzido artigos, esboços biográficos, crônicas literárias e é matéria fértil para uma série de narrativas recentes situadas na fronteira entre o ficcional e o estudo literário, mas não existem até o momento estudos no Brasil ou Hispano-américa que

abordem o tema na perspectiva crítica, biográfica e comparada que aqui se propõe. Neste sentido, o ensaio se apresenta como uma forma de contribuir para preencher um espaço de estudos ainda pouco explorado e problematizado desde o campo da teoria e a crítica literária latino-americana.

Acredito que a seleção dos autores - Pablo Palacio, Felisberto Hernández e Campos de Carvalho - se justifica metodologicamente por dois motivos centrais. Em primeiro lugar pelo fato das obras destes autores compartilhar certos traços específicos que permitiriam estudá-los desde o ponto de vista do deslocamento: sua posição face à relação literatura-representação, as operações tendentes a levar a linguagem a certos limites expressivos e o uso do humor. Por outro lado, estes autores produzem sua obra em três momentos diversos da história da literatura latino-americana: Palacio nos anos 20 e 30, Hernández nos anos 40 e 50 e Carvalho nos anos 60 e 70. Desse modo a aproximação às suas obras permitiu realizar uma aproximação à análise diacrônica de uma certa estética deslocada na tradição literária da região.

Finalmente, o ensaio oferece uma contribuição significativa para os trabalhos de literatura comparada fazendo especial ênfase no estudo conjunto da literatura brasileira e das literaturas da América Hispânica (um trabalho que venho realizando desde meus estudos de Mestrado em Literatura Latino-Americana na Universidade Javeriana de Bogotá e que tenho prosseguido em meu doutorado no Brasil e minhas diversas atividades como pesquisador da literatura contemporânea na América Latina). Considero fundamental fomentar o estudo destas literaturas em conjunto, algo que apesar de diversas iniciativas tanto no Brasil como na América Hispânica e nos Estados Unidos, ainda precisa de um maior investimento e produção crítica e teórica.

Rio de Janeiro, dezembro 10 de 2016

1. O conceito de raro na literatura latino-americana

Quero começar por falar um pouco sobre o caminho pelo qual cheguei à atual pesquisa sobre os autores raros e excêntricos na literatura latino-americana para destacar assim um determinado percurso intelectual e afetivo. Entre 2007 e 2010 realizei minha tese de doutorado em torno da obra do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), especificamente sobre seus textos e intervenções críticas: pequenos ensaios, prólogos, discursos e entrevistas. Enquanto avançava em minha pesquisa fui identificando o cânone particular de Bolaño, os escritores que ele mais discutia e referenciava em seus textos. Nesse caminho, entre muitos nomes conhecidos, comecei também a identificar uma outra tradição literária hispano-americana que não era necessariamente aquela que mais se estudava nos planos universitários, ou seja, os clássicos hispano-americanos, os autores do *boom*, enfim aqueles autores comumente definidos como canônicos. Bolaño referenciava autores como J. Rodolfo Wilcock, Juan Emar, Osvaldo Lamborghini ou Copi. Essas referências começaram a chamar minha atenção. A partir de Bolaño li e descobri muitos escritores e escritoras desconhecidas para mim até esse momento e que me parecia que de algum modo se relacionavam ou configuravam uma certa família¹ ou filiação literária específica no interior da ampla tradição hispano-americana.

Encontrei também essa afinidade com escritores menos conhecidos ou raros, em um escritor espanhol contemporâneo que leio com frequência, Enrique Vila-Matas, assim como

¹ Entendo aqui o conceito de *família* no mesmo sentido usado por Reinaldo Laddagga (2000) em seu livro *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Para Laddaga, derivando o termo de Wittgenstein, uma família literária seria entendida como um conjunto vinculado não por *um* rasgo em comum, mas pelo encadeamento de diversas semelhanças que podem compor uma série.

em referências de outros escritores contemporâneos como o mexicano Sergio Pitol e o argentino César Aira. A partir da junção dessas diversas leituras foi se configurando minha atual pesquisa desde um ponto de vista crítico e teórico. No entanto meu interesse pela temática previamente tinha sido encarado desde uma perspectiva ficcional em meu romance *Como se tornar um escritor cult de forma rápida e simples* (2013). Sem que fosse uma decisão totalmente consciente no início, a escrita do romance me levou a ficcionalizar o que seria a possível biografia de um escritor raro ou *cult*. No final do romance incorporei uma cronologia do personagem junto a um listado de obras de escritores e escritoras latino-americanas raras que publicaram suas obras contemporaneamente aos sucessos mais destacados da biografia de meu personagem. Isso me levou a uma sistematização do problema e à possível identificação de alguns traços característicos desta família de raros e raras literárias.

Que podia unir autores como Virgilio Piñera, Armonía Sommers, Andrés Caicedo, José Agrippino de Paula, Mario Levrero, Antonio Di Benedetto, Samuel Rawet ou Salvador Elizondo? A proximidade de autores com obras tão diversas coloca em evidência um dos primeiros desafios que aparecem ao aproximar-se desta temática: a extrema dificuldade para chegar a um consenso sobre a definição ou tipificação do raro literário.

Começamos pela própria palavra. Em espanhol a palavra *Raro*, vem do latim *rarus*, que não tinha em princípio o significado de estranho ou extravagante senão que fazia referência a algo pouco denso, disperso, pouco frequente. Segundo o Dicionário da Real Academia da Língua Espanhola a palavra raro tem 6 acepções: 1. Que se comporta de um modo inabitual. 2. Extraordinário, pouco comum ou frequente. 3. Escasso em sua classe ou espécie. 4. Insigne, sobressalente ou excelente em sua linha. 5. Extravagante de gênio ou de

comportamento e propenso a singularizar-se. 6. Dito de um gás enrarecido que tem pouca densidade e consistência².

Etimologicamente alguns dicionários estabelecem relação com a palavra *rete*: que significa rede, ou *rates* que significa balsa. Também poderia ter relação com a raiz *ara* que vem do sânscrito e significa distancia ou em espanhol *lejanía*, que poderia equivaler ao português longitude, distanciamento ou distante. Nesse sentido podemos pensar o raro desde um ponto de vista geográfico, como distancia, como afastamento em relação a um centro, excêntrico, longe do centro.

Podemos ver então duas linhas de desdobramento do problema desde o próprio significado da palavra: por um lado a questão do pouco frequente, escasso; e por outro, a questão do extraordinário e do extravagante. Que aqui teria uma implicação de valor, como algo insigne, sobressalente, uma coisa que sobressai de um conjunto, que se destaca, que é propenso a singularizar-se.

Passando propriamente ao campo literário hispano-americano, a primeira referencia ao problema se remonta ao livro já clássico do poeta modernista Rubén Dario intitulado precisamente *Los raros*, publicado pela primeira vez em 1896. O livro está composto por um conjunto de perfis biográficos que Rubén Dario escreveu para o diário *La Nación* de Buenos Aires a finais do século XIX, quase todos os autores relacionados com o que seria o movimento da poesia simbolista e decadente. Entre os escritores que Dario comenta estão: o Conde de Lautreamont, Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, León Bloy, José Martí, Ibsen, Eugenio de Castro, entre outros. Autores que para Dario teriam nesse momento um valor literário superior, embora como ele mesmo reconhece no prólogo da edição do livro de 1905, ele teria se enganado na percepção de alguns deles.

² Gases raros são aqueles que não fazem ligação com nada.

O que Dario entendia como raro naquele momento pode ser compreendido como aquilo que era oposto à tradição hegemônica. Os raros seriam aqueles escritores e poetas simbolistas e decadentes que se colocavam em franca oposição à tradição realista. Nesse primeiro momento há em Dario um gesto claramente reivindicativo: “essa seria a verdadeira literatura”, “essa seria a literatura que realmente valeria a pena”, e que se levanta contra uma certa impostura literária.

Nesse sentido para Dario o raro, o que Noé Jitrik (1996) vai chamar depois o *atípico*, apareceria como a não aceitação de um certo caminho pré-estabelecido. Para Dario, esses autores e essa literatura rara configurariam uma espécie de resistência frente ao caminho representado pela tradição hegemônica do momento. Acho que isso se mantém nas diversas tipificações posteriores do raro ou atípico. Permanece uma certa ideia de um tipo de literatura ou de autor que resiste a uma tradição central ou ao que se esperaria de uma certa literatura.

E, por outro lado, outro elemento que se destaca no caso de Dario, é a questão da excepcionalidade em grado sumo. Por exemplo no caso de Martí, no sentido de identificar o autor como um gênio, um ser fora do normal, fora do comum, que estaria acima da média. Destacando então uma escritura singular, uma escritura que seria excepcional.

O conceito de Dario vai ser retomado em vários momentos da crítica hispano-americana e espanhola em anos posteriores. Todos os autores de língua espanhola que se aproximam do tema o referenciam de uma ou outra forma. O livro do poeta catalão Pere Gimferrer, publicado originalmente em 1985, inclusive utiliza o mesmo título de Dario, *Los raros*. Mas, para Gimferrer, fazendo um paralelo com a ideia de Dario, no momento da publicação de seu livro não existiria claramente uma tradição literária central, hegemônica, e nesse sentido seria mais difícil definir claramente que seria o raro. Para Gimferrer o

espaço do raro teria se estendido, teria se ampliado demais. Quiçá poderíamos manter a hipótese de Gimferrer para nosso atual contexto literário dominado pela ideia de *diversidade* e *pluralidade*, para além da necessária problematização detalhada desses conceitos.

Gimferrer, retomando a discussão no contexto contemporâneo, pergunta-se qual seria essa única tradição central contra a qual os raros se enfrentariam. Isso não aparece de forma tão evidente hoje em dia. E assim, seria mais difícil definir o raro como contraste com uma única tradição canônica literária. No final do livro, e de maneira um tanto pessimista, ele afirma que não há como definir o raro, e que o raro seria hoje simplesmente “[...] lo mal leído o mal comprendido o mal difundido” (Gimferrer, 1985, p. 343).

Como víamos, uma maneira frequentemente utilizada para compreender e tipificar os escritores ou escritoras raras tem sido a de destacar como eles se afastam de uma tradição literária que por diversos motivos (lugar de nascimento, pertencimento comunitário, momento histórico em que publicam sua obra, etc.) deveria ser a sua, e em troca escolhem uma outra filiação que parece singular e que se opõe à tradição hegemônica.

Nesse sentido parecem apontar as palavras de Norah Giraldi quando diz que: “[l]o que lleva a definir un raro es la intercalación de caracteres que muestran una variación muy fuerte dentro del canon producida por la irrupción de una escritura diferente” (Giraldi, 2010, p. 2). Assim, os raros poderiam se aproximar dos autores vanguardistas embora existam algumas diferencias importantes entre eles.

Para Sergio Pitol (2006), outro dos escritores contemporâneos aficionados aos raros ou excêntricos, haveria uma diferencia central entre os raros e os vanguardistas no sentido em que os vanguardistas tendem a ser bastante normativos, tendem a formar grupos (e a expulsar de vez em quando algum membro do grupo) e a determinar, ou pelo menos tentar

determinar, o que seria uma *verdadeira* literatura a través de manifestos, revistas, intervenções artísticas e políticas. O raro, pelo contrário, não costuma fazer grupo, se isola, não faz nenhum manifesto, não costuma definir normativamente o que seria a literatura, nem mostra muito interesse em participar na vida política. Por estes motivos, alguns deles foram acusados de alienados ou identificados mais à direita do espectro político, como poderia ser o caso de Felisberto Hernández. Algo semelhante ao que pensa Carina Blixen quando afirma que “[l]a aspiración al cambio radical es ajena a la ética y estética de lo raro” (Blixen, 2010, p. 58).

Por outro lado para Pitol haveria algumas literaturas mais propícias a essa tradição (poderíamos chama-la tradição ou família): a inglesa, a polaca e a hispano-americana, por exemplo. E Uruguai dentro dos hispano-americanos parece ter sido um foco muito rico de escritores e escritoras raras. Uma tradição que partiria de um autor como o Conde de Lautreamont, que Ruben Dario inclui em seu livro, e que depois seria identificada e destacada por outros críticos literários uruguaios, entre eles Ángel Rama.

Precisamente Rama publica em 1966 um livro intitulado *Aquí cien años de raros*, que vai ser referencia posterior para os estudos sobre o tema no Uruguai e na América hispânica. Rama afirma no prólogo daquele livro o seguinte: “Intenté ofrecer el envés de las dominantes realista y racionalista de las letras uruguayas. La oscura persistencia a través de un siglo de riesgosas invenciones literarias” (Rama, 1966, p. 12). Como no caso de Dario, na concepção de Rama também haveria a intenção de estabelecer um contraste com uma linha de literatura realista.

Tal vez, mais que o enfrentamento com uma determinada corrente literária (o realismo) o que vemos é um enfrentamento com a ideia de referencialidade, com um modo determinado de entender a literatura como representação da realidade. Noé Jitrik vai

retomar este aspecto da representação na sua tentativa de tipificação do fenômeno dos raros como veremos mais adiante, para plantear que os raros seriam os autores que se afastam dessa concepção representativa da literatura.

Outra questão que surge ao se aproximar do tema é a relação que poderia ser estabelecida entre obra e biografia. É o autor raro ou é rara sua obra e sua escrita? De maneira frequente a questão dos raros tem sido encarada desde uma perspectiva que se aproxima muito mais das características específicas de uma determinada personalidade excêntrica ou marginal. O livro do espanhol Juan Manuel de Prada (2001), *Desgarrados y excéntricos*, é um bom exemplo desta perspectiva. Aqui mais que as características de uma obra literária, que na maioria dos casos teria pouco ou nenhum valor estético, o que interessa são as vidas destes seres marginais e excêntricos. Um dos epígrafes do livro é uma frase de Oscar Wilde que evidencia muito bem a questão: “Un gran poeta resulta la menos poética de las criaturas. Los poetas mediocres, en cambio, son absolutamente fascinantes. Cuanto peores son sus rimas, más pintorescos parecen” (De Prada, 2001, p. 9). O que podemos ver, a través deste exemplo, é como também o conceito do raro vai se reconfigurando no tempo. Quando para Dario o valor estético da obra era central na definição do raro, para Juan Manuel de Prada o que mais interessa são as características de uma determinada vida literária: desgarrada, excêntrica, triste, maldita, marginal.

Indo um pouco além nesta perspectiva poderíamos pensar que os raros hoje em dia podem estar associados com um gesto performático tanto na obra como na forma em que estes escritores apresentam a figura do autor de maneira pública. Pensemos, por exemplo, nos casos de escritores hispano-americanos contemporâneos como César Aira, Fernando Vallejo ou Mario Bellatín nos quais a *raridade* passaria não só pelas características de

algumas de suas obras (especialmente nos casos de Aira e Bellatin) senão também pela forma em que realizam uma performance particular da figura do autor.

Para Pitol os raros terminariam por se liberar das inconveniências do entorno, assim a vulgaridade, a torpeza, os caprichos da moda, as exigências do poder e as massas não os tocam, ou pelo menos não demasiado e de qualquer forma não parece lhes importar. A visão de mundo dos raros é diferente a de todos.

Desde o ponto de vista das técnicas literárias e estilos da escrita para Pitol a paródia seria de modo geral a forma de escritura privilegiada dos raros. Isto claro não se cumpre em todos os casos, mas acho que Pitol está pensando em um tipo de escritor raro que geralmente usa o humor paródico como arma predileta para sacudir seu entorno e a comodidade criada pelos *bempensantes*. Escritores como Firbank, Sterne, Gogol, Gombrowicz ou César Aira obedecem em boa medida a este tipo de caracterização.

No entanto se pensarmos na ampla diversidade de estilos utilizados por escritores e escritoras consideradas raras em algum momento, voltamos de novo à questão da dificuldade para chegar a uma definição ou tipificação muito estrita do fenômeno. Carina Blixen se refere a isso quando planteia que as caracterizações do raro não são uniformes nem planteiam uma única linha sendo difícil chegar a uma definição, ainda mais porque o que é considerado raro muda no tempo. A própria Blixen publica um livro em Uruguai em 1991 intitulado *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*, no qual a categoria do raro e estranho estaria associada diretamente com o gênero fantástico, que ela chama de *fantasia*. Não é esse o caminho escolhido para minha pesquisa, embora alguns dos autores e obras que serão estudadas em detalhe, como parte da obra de Felisberto Hernández por exemplo, apareça associada com o gênero fantástico. Mas o que me interessa não é o raro literário no sentido de gerar essa incerteza entre o real e o imaginário,

tal como Todorov (1981) tentava definir o fantástico. Em minha perspectiva o raro estaria além dessa concepção do fantástico embora possa incluí-la em alguns casos.

Hugo Achugar (2010) diz que o raro não é necessariamente sinónimo de escassez ou falta de popularidade, contradizendo a hipótese de Gimferrer, embora isso seja possível. Para ele o raro tem mais a ver com hegemonias e lugares de representação. Ele identifica o raro com a ideia de dissenso fazendo referencia ao Ranciere (2010) de *El espectador emancipado*. Assim, para Achugar o raro seria aquilo que perturba, o indecoroso, o indecente, obsceno, imoral. Aquilo que está contra as convenções. Embora também posteriormente pode chegar a tornar-se instituição.

Para Carina Blixen a noção de raro teria se perdido nessa dissolução de fronteiras do contemporâneo. Tal vez a mesma ideia de Gimferrer de que se já não há claramente um centro, não teríamos como estabelecer o que está fora do centro. Blixen faz também uma espécie de genealogia política do termo para o caso específico uruguaio. A autora identifica como o termo de raro é usado nos anos 60 como uma forma de reivindicar um espaço da imaginação numa cultura fortemente militante. E depois, na época da ditadura uruguaia entre 1973 e 1985 ao contrário essa ideia do raro e do autor raro vai ser vista como um lugar de resistência. O que poderia ser antes considerado como lugar de alienação, é nesse momento particular lugar de resistência. Depois da ditadura, para Blixen, a persistência do uso do termo começaria a mostrar uma perda de sua operatividade e seu significado.

Um ponto interessante aqui é ver como então o significado e os usos políticos do conceito se modificam em relação a diversos contextos históricos. E como também vai se configurando uma determinada filiação dos raros. Assim, autores contemporâneos recuperam alguns desses autores criando uma genealogia própria e alterando de algum modo o cânone e as histórias da literatura. Mas por que o interesse de autores como Vila-

Matas, Bolaño ou César Aira por esses autores esquecidos e marginais? O que há nessas obras que se torna uma possível saída para certo impasse na literatura contemporânea?

Não se trata simplesmente de uma questão de resgate e de um trabalho reivindicativo, como já advertia Jitrik. Trata-se melhor de confirmar o caráter antecipatório ou visionário destes autores raros que em muitos casos sem plena consciência estavam gerando uma ruptura radical na literatura que somente poderia ser compreendida e assimilada muito tempo depois. Essa ideia está em sintonia com a afirmação de Giraldi no sentido de que a diferencia na escritura que apresenta um autor raro pode chegar a generalizar-se e em alguns casos tornar o raro um clássico. Acredito que é esse o caso de Kafka, por exemplo, como analisado por Deleuze e Guattari (1977) em *Kafka, por uma literatura menor*, e é também a forma como Jitrik entende em parte o lugar dos raros em um determinado sistema literário.

Na perspectiva de Jitrik seriam raros ou atípicos, como ele prefere chama-los, os escritores de ruptura, mas não todos eles, somente aqueles cuja proposta não teria sido aceita. Para ele os raros seriam aqueles que fizeram essa ruptura e ainda não foram totalmente assimilados. Seriam autores que ainda mantêm uma certa resistência a ser incorporados pelo sistema literário. Um exemplo claro para Jitrik é o caso de Macedonio Fernández que até hoje continua sendo um raro, um autor que não consegue ser assimilado totalmente pelo sistema literário e que não tem descendência. Embora existam muito mais estudos sobre ele, publicações de suas obras, resenhas críticas, ainda assim Macedonio segue sendo um autor de difícil incorporação e que não tem gerado aparentemente uma estirpe de continuadores. Nesta perspectiva o cerco sobre os raros parece se estreitar em boa medida. Autores como Kafka ou inclusive Felisberto Hernández, deixariam há tempo

de ser considerados autores raros ou atípicos pois sua proposta de ruptura já teria sido plenamente incorporada pelo sistema literário.

Por outro lado, para Jitrik, falar de *atípicos* implicaria estarmos mais ou menos de acordo no que seria considerado um escritor *típico*. Embora possa ser questionado esse aparente consenso, em linhas gerais entendemos um autor típico ou uma literatura típica como aquela literatura representativa de alguma outra coisa, uma identidade nacional ou algum fator extraliterário. Jitrik vai tentar definir de forma mais detalhada sua ideia de literatura típica através do destaque de três rasgos que, embora centrais, não esgotariam a questão: 1) o típico possui um certo caráter de representante, sua função seria fazer-se cargo de algo que não é estritamente literário, como quando se diz que tal manifestação é típica de uma época, uma classe, uma pessoa ou um discurso; 2) seria típico um escritor ou uma obra que obedece a certos códigos semióticos já pré-estabelecidos; 3) os típicos seriam aqueles escritores que já estão consagrados, que tem um lugar fixo no cânone, nas histórias da literatura, são estudados na escola, cumprem uma função pedagógica.

Por contraste então o atípico seria um escritor ou uma obra que não possui esse caráter de representante de algo extraliterário, que não obedece a códigos semióticos previamente estabelecidos e que não possui ainda um lugar de consagração dentro dos cânones. No caso da literatura argentina identificaríamos um típico como Ricardo Güiraldes frente a um atípico como Macedonio Fernández. No caso do Brasil poderíamos pensar em um autor típico como José de Alencar frente a um atípico como Walter Campos de Carvalho, por exemplo.

De qualquer forma, não sabemos com plena certeza a que obedece essa tipicidade de certas obras e autores: trata-se de alcançar uma harmonia entre uma determinada estética e um gosto de época? Ou certa capacidade que teriam alguns escritores de respeitar as

normas ou de dar garantias simbólicas para o grande público? Se pensarmos a tipicidade nesse sentido, então necessariamente a atipicidade levaria implícita uma vontade de rebeldia frente às normas ou convenções sociais e literárias.

Finalmente, a consideração e estudo dos raros ou atípicos nos leva também a problematizar as operações críticas, métodos e configurações das diversas histórias da literatura. Alguns desses raros, por exemplo, teriam conseguido alterar a estrutura dessas histórias ou pelo menos teriam conseguido problematizar o estabelecimento de cortes históricos compactos que pretendiam identificar toda uma época ou período histórico-literário através de uma série uniforme de características. Pelo contrário a identificação dos raros dentro de uma determinada série histórica permite evidenciar o caráter poroso, não lineal e dinâmico das histórias da literatura. Como veremos nos próximos capítulos, isso se torna evidente nos casos de escritores como Felisberto Hernández, Pablo Palacio e Walter Campos de Carvalho.

Felisberto Hernández, o narrar errático

“Además de sentir todas las cosas y el destino parecido a las demás
personas, también lo sentí de una manera muy distinta”

Felisberto Hernández, *La cara de Ana* (1930)

Felisberto Hernández nasce em Montevideo o dia 20 de outubro de 1902, e morre com 62 anos no ano 1964. De classe media-baixa, desde muito jovem tem problemas econômicos, o que o leva a abandonar os estudos e ter que trabalhar para ajudar sua família. Os problemas financeiros, as dificuldades para manter um ingresso permanente, serão constantes ao longo de sua trajetória vital, fonte de conflitos familiares e de preocupações. Personagem errante, instável, casou-se 4 vezes, teve duas filhas e diversos trabalhos: acompanha ao piano as projeções do cinema mudo da época, é pianista itinerante em bares e pequenos teatros do interior do país, dono de uma livraria - *El burrito blanco* - que vai falir rapidamente, taquígrafo na imprensa nacional (inventor de um método original de taquigrafia), controlador na rádio dos pagamentos por direitos autorais dos tangos, e escritor.

Um fato marcante de sua biografia tem a ver com a música. Quando tem 6 anos ele escuta tocar um pianista cego, Bernardo de Los Campos, fato que, segundo seus biógrafos, despertou sua vocação musical. Antes que escritor Hernández será conhecido como pianista. Sua primeira entrevista³ para um jornal uruguaio será precisamente sobre sua faceta musical, não há ainda nenhuma referencia a sua labor literária, embora nesse

³ *Cinco minutos con Felisberto Hernández*. Entrevista publicada o dia 8 de maio de 1926 na coluna “Del ambiente musical” do jornal *El día. Edición de la tarde*, de Montevideo.

momento Felisberto já tivesse publicado seu primeiro livro de relatos *Fulano de tal*, edição paga por seu amigo José Rodríguez Riet em 1925. Hernández começa a ser conhecido no campo cultural uruguaio como músico, interpretando clássicos eruditos e suas próprias composições⁴. De fato, um dos principais narradores de seus textos, que em geral possuem um forte tom autobiográfico, será um pianista-escritor que rememora fatos relacionados com suas viagens, apresentações musicais ou leituras de relatos acompanhadas por recitais ao piano.

Em 1911 Felisberto começa aulas musicais com a professora francesa Celina Moulié, que ficará retratada em sua novela *El caballo perdido*, publicada em 1943. Durante seus anos juvenis, Felisberto dedica muito mais tempo à música que a sua formação formal acadêmica que acabará abandonando posteriormente, tornando-se um autodidata. Em 1925 se casa com a professora Maria Isabel Guerra com quem terá uma filha Mabel, em 1926. Até o ano 42 Felisberto divide sua carreira entre a música e a literatura, dando recitais e concertos e publicando com ajuda financeira de seu círculo mais próximo de amigos seus primeiros livros de relatos - *Fulano de tal*, *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), *La envenenada* (1931) - que não terão muita repercussão no mundo literário uruguaio, mas que serão celebrados por um núcleo pequeno de leitores especializados.

Durante uma de suas crises econômicas, Hernández é obrigado a vender seu piano, fato que o precipita em uma forte depressão. Depois desse incidente em 1942 Hernández passa a se dedicar por completo a sua prática literária e abandona sua carreira musical. É o ano também de sua separação da pintora Amalia Nieto, sua segunda esposa e mãe de sua segunda filha Ana María, e figura que lhe permitiu se incorporar plenamente nos círculos intelectuais de Montevideo. Nesta época, segundo seus biógrafos, Hernández é visto

⁴ Algumas de suas composições originais podem ser escutadas na página: felisberto.org.uy.

deambulando pelas tabernas, corrigindo obcecadamente seus escritos, e aparentemente sofre algumas “atitudes neuróticas de difícil classificação”. Como veremos nos casos de Campos de Carvalho e, especialmente, de Pablo Palacio, questões associadas à loucura, ou crises depressivas e emocionais, costumam estar vinculadas aos nomes de escritores e escritoras comumente catalogados como raros ou excêntricos.

Alguns fatos biográficos poderiam ser citados também como eventos *estranhos* que rodeiam sua figura e que contribuem à construção da mitologia do raro. Além de sua condição errante, possíveis desequilíbrios mentais, sua relação intensa e conflitiva com as mulheres, um de seus casos amorosos poderia muito bem ser considerado como uma história fictícia ou um roteiro cinematográfico. Em 1946 por intermédio do poeta de origem uruguaio Jules Supervielle, Hernández consegue uma bolsa do governo francês e faz uma viagem a Paris. Na capital francesa, além de ter uma recepção bem sucedida de sua obra e ter traduções de alguns de seus relatos, conhece a que se tornaria sua terceira esposa, a espanhola exilada em Paris, Maria Luisa de Las Heras. O que Hernández não sabia, e talvez nunca chegou a saber, era que Maria Luisa era uma espiã ao serviço da KGB, que tinha como tarefa infiltrar-se nos círculos intelectuais sul-americanos. Seu codinome era Pátria e esteve infiltrada na secretaria de Trotsky, foi especialista em radiocomunicações, participou na Segunda Guerra às ordens da URSS⁵. Nunca ficou claro se Hernández chegou a conhecer as atividades secretas de sua esposa. Possivelmente sua participação nas atividades ligadas ao Movimiento Nacional de la Defensa de la Libertad (MONDEL), liga anti-comunista no Uruguai no final de sua vida, não obedeceriam tão somente a questões ideológicas, mas poderiam estar relacionadas com sua história pessoal.

⁵ A história de Maria Luisa de Las Heras foi romanceada no livro do jornalista uruguaio Raúl Vallarino (2007), *Nombre Clave: Patria. Una espía del KGB en Uruguay*.

Mas era Hernández considerado um raro pela sua biografia, pelas características de sua obra ou pela pouca repercussão de seus livros? O filósofo e amigo de Hernández, Carlos Vaz Ferreira precisamente dirá sobre esses primeiros textos que: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez”. Com efeito, pelo menos no início de sua carreira, Hernández teve pouca repercussão no mundo literário e editorial, fora desse pequeno círculo importante, mas reduzido de intelectuais e amigos. Seus primeiros livros foram financiados por seus próprios amigos e não saíram por nenhuma editora comercial. Mas, por outro lado, não sofre todo escritor iniciante em geral com essa ausência de reconhecimento? Sobre tudo se pensamos que obras posteriores de Hernández irão ganhar Prêmios Literários importantes no âmbito uruguaio como o Premio do Ministério de Instrução Pública com *Por los tiempos de Clemente Colling* em 1942 e o Premio do Salão Municipal de Montevideo com *El caballo perdido* em 1943. Em 1947 *Nadie encendía las lámparas* será publicado finalmente por uma grande editora como Sudamericana de Buenos Aires. Nesse sentido, Hernández teve em vida uma aceitável recepção crítica, traduções de suas obras para o francês e para o italiano e antes de morrer, em 1960, foi incluído por Ángel Rama na coleção *Letras de Hoy* da editora Alfa o que significou um primeiro passo para sua canonização. Hoje em dia, pelo menos em seu país, Hernández já é uma figura central no cânone literário e parte integral da institucionalidade: incluído nos planos de estudo escolares, com museu próprio, ficando fora de várias das características enumeradas no capítulo anterior para definir um raro literário no sentido de sua resistência à incorporação cultural e institucional.

Quer dizer, que se pensamos o raro em termos de pouco reconhecimento, seria difícil considerar a Hernández - pelo menos a partir da metade de sua carreira literária - como um autor desconhecido ou esquecido por seus contemporâneos. Se não for por este

motivo, temos que procurar na obra de Hernández as características que levaram os críticos e leitores a catalogá-lo como raro e que ainda hoje em dia dificultam sua plena assimilação e divulgação entre um público mais amplo.

O escritor Italo Calvino, que será um divulgador do nome de Hernández na Itália, e escrevera o prólogo da tradução de seu livro de relatos *Nadie encendía las lámparas*, diz sobre o autor que:

Un surrealismo suyo, un proustismo suyo, un psicoanálisis suyo debieron con todo haber sido los puntos de referencia de su larga búsqueda de medios expresivos. [...] Este modo propio de dar espacio a una representación en el interior de la representación, de disponer en el interior del relato juegos extraños cuyas reglas establece cada vez, es la solución que él encuentra para dar una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación. (Calvino, 1974, p. 2)

Com efeito, sua obra aparece atravessada por essas três linhas mencionadas por Calvino, que adquirem uma relevância maior em determinados momentos de sua produção literária. Suas primeiras invenções se caracterizam por uma maior fragmentação formal e por uma ênfase na análise psicológica, na autorreflexão e no pensamento filosófico. Livros produzidos por Hernández em uma época de proximidade com o círculo intelectual formado em torno ao filósofo uruguaio Carlos Vaz Ferreira, leitor de Bergson e figura reconhecida no campo intelectual do país. São livros constituídos por pequenos fragmentos narrativos que em ocasiões se aproximam do aforismo, a reflexão filosófica ou a piada. Aqui um exemplo de seu primeiro livro *Fulano de tal*:

Cosas para leer en el tranvía:

Juegos de inteligentes:

Los despejados juegan a las esquinitas y aprovechan la confusión general para quedarse con una esquinita.

Los teósofos juegan al gallo ciego y si abrazan el tronco de un árbol, dicen que es el tallo de una joven, y si les sacan el pañuelo de los ojos, dicen que la joven se convirtió en árbol y si les muestran la joven, dicen que es la reencarnación, y si la joven dice que no, dicen que es la falta de fé.

Los eruditos juegan a quien se acuerde mejor de estos juegos. (Hernández, 2011, p. 12)

Especialmente os relatos de *Nadie encendía las lámparas* de 1947, que será em geral seu livro de maior repercussão e o mais traduzido, possui aquelas características que aproximam seu nome com a linha do relato fantástico, e um *certo* surrealismo ao que faz menção Calvino, e provavelmente também contribuirá para associar seu nome com a categoria de *raro* ou *excêntrico*, em muitas ocasiões ligado diretamente a um tipo de temáticas fantásticas, absurdas e *estranhas*. Nesses contos, geralmente narrados por um personagem pianista e escritor, uma realidade aparentemente banal e corriqueira como um recital de piano, um jantar em um comedor gratuito, ou um convite para conhecer a filha de um velho conhecido, se transformam em sucessos fantásticos ou pelo menos em acontecimentos que geram estranheza e incerteza no leitor quanto aos limites entre os mundos oníricos, fantásticos ou simplesmente menos explorados da realidade que nos rodeia. No conto *El acomodador*, por exemplo, um deprimido funcionário de teatro descobre de repente que tem um estranho poder em seus olhos:

[...] en uno de aquellos días más desgraciados apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males. Había estado insinuándose poco a poco. Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. Moví los ojos hacia un lado y la mancha de luz siguió el mismo movimiento. Era una mancha parecida a la que se ve en la oscuridad cuando recién se apaga la lamparilla; pero esta otra se mantenía bastante tiempo y era posible ver a través de ella. Bajé los ojos hasta la mesa y vi las botellas y los objetos míos. No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo. (Hernandez, 2011, pp. 78-79)

Em *El balcón*, o narrador pianista-escritor está em uma de suas viagens por alguma pequena cidade do interior e é convidado à casa de um velho para conhecer sua filha. Pouco a pouco o narrador se vê imerso em uma estranha história de amor entre a filha do velho e seu *balcón*. No final do conto o *balcón* aparentemente se *suicida*, lançando-se à rua: “Yo tuve la culpa de todo”, diz a filha do velho para o narrador no final do conto, “Él [el balcón] se puso celoso la noche que fui a su habitación” (ibíd, p. 74).

Por outro lado, o caráter autobiográfico marca a maior parte de sua obra narrativa. Seu primeiro romance, ou relato extenso, *Por los tiempos de Clemente Colling*, narra sua relação com o pianista cego Clemente Colling que será seu professor de piano a partir de 1915 e figura central para sua formação musical e vital. *El caballo perdido* de 1943 é um belo retrato de sua primeira professora de piano, a francesa Celina Moulié. *Tierras de la memoria*, que será publicado de maneira póstuma em 1965, recupera sua experiência na associação juvenil de escoteiros *Vanguardias de la patria*, especificamente uma viagem que faz com o grupo pela Argentina e o Chile. Mas, inclusive aqueles de seus relatos que se aproximam do chamado relato fantástico, como os textos de *Nadie encendía las lámparas* também fazem referencia com frequência a experiências autobiográficas ou, pelo menos, parecem ter seu núcleo gerador nas próprias experiências vitais de Hernández.

No entanto, trata-se aqui de um tipo de relato autobiográfico que desloca o caráter da autobiografia tradicional, através de uma preocupação excessiva por detalhes isolados da linha central do relato. Como têm mostrado críticos da obra de Hernández como Reinaldo Laddagga (2000) e Alberto Giordano (1992), a escrita de Hernández se caracteriza por sua imprecisão, sua ambiguidade, por construir um tipo de texto que termina antes de fechar-se em uma forma sólida. Por isso, tal vez, ele foi atacado em algumas das primeiras recepções

críticas de sua obra como um autor “pouco profundo” ou que “escrevia mal”⁶. Essa *raridade* atribuída a seu nome pode estar atrelada, não só aos temas e personagens de seus relatos (figuras excêntricas, marginais, banais), mas também ao caráter *errático* de sua escrita, um tipo de narração que obedece ao próprio ato de narrar e que não está controlado completamente pelo pensamento racional.

O caráter de sua escrita fica, pelo menos aludido, em um dos poucos textos em que Hernández se refere a seus métodos de composição, “Explicación falsa de mis cuentos”, publicado no livro *Las Hortensias* de 1949. Embora desde o próprio título o autor joga com a ambiguidade e instabilidade do texto, algo de sua técnica escritural transparece, essa condição que transmite a ideia mais de um *receptor* que de um *criador* original:

Obligado o traicionado por mí mismo a decir como hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático [...] Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico [...] Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. (Hernández, 2011, p. 175)

Sem dúvida que esse caráter de inacabamento que caracteriza sua narrativa faz de Hernández um autor singular e provavelmente dificulta sua recepção por parte de um público leitor mais amplo o que tem contribuído, somado a aspectos de sua biografia, a sua inclusão no grupo sem grupo dos raros literários. Seria a sua uma obra literária dominada pela estranheza, pela banalidade, por uma apreensão do real que faz da ênfase nos pequenos

⁶ Veja-se por exemplo a resenha de *Nadie encendía las lámparas*, escrita por Emir Rodríguez Monegal na revista *Clinamen*, año II, n. 5 (mayo-junio 1948) em que diz que a Felisberto lhe falta estatura e profundidade para ser um grande narrador.

detalhes isolados da vida e em seus mistérios cotidianos, saídas possíveis para o realismo convencional, esse lado do “desconhecido” e “misterioso” mencionado em diversos momentos da obra de Hernández:

Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se deba escribir lo que se sabe. Y desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro. Lo que aprendí es desordenado con respecto a épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento [...] Pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte. (Hernández, 2003, p. 171)

Esse desordem na realidade identificado por Felisberto, seu viés fantástico e sua procura por esse lado misterioso e desconhecido da vida cotidiana, contrastam com as linhas centrais da narrativa uruguaia e latino-americana do momento, caracterizada pelo “criollismo”, regionalismo e naturalismo - um forte apelo por temas rurais e de problemas sociais, geralmente centrado nas camadas baixas da sociedade, retratados em um estilo naturalista - fazendo precisamente que sua obra seja considerada “singular”, “rara”, “estranha”. A literatura de Hernández se situaria no outro extremo das propostas de contemporâneos uruguaios como Juan José Morosoli, Enrique Amorim ou Francisco Espínola, aproximando-se por contraste com a de um autor como Juan Carlos Onetti. Neste sentido, como analisado por Norah Giraldi (2010), é provável que a categoria de raro esteja fortemente vinculada a uma apreensão estritamente nacional da tradição, do cânone e do fenômeno literário. A hipótese de Giraldi é que não há raros senão pela necessidade do cânone que os aceita: “Con respecto al autor raro constatamos que se fabrica para dar a conocer lo que se considera, en determinado momento, ya sea único o singular, ya sea extraño o extranjero, con relación a las obras con que se ha configurado el canon”. (Giraldi, 2010, p. 9)

Neste sentido Hernández seria raro na medida em que se compara com as linhas centrais da tradição literária uruguaia. Sua excepcionalidade só poderia ser compreendida por contraste com essas linhas. Deste modo a figura do raro é construída pelos críticos e leitores como um modo de configurar a estrutura do cânone a qual eles pertencem, com suas linhas fortes e periféricas, suas linhas centrais e as marginais. Como esses cânones não são entidades fixas e estáveis, as figuras marginais e periféricas podem em outro momento da história literária ocupar outros espaços dentro de sua configuração. Este pode ser o caso de Hernández, embora permaneça ao seu redor ainda um sinal de excepcionalidade.

Com efeito, embora tenha crescido consideravelmente o número de leitores de Felisberto e seu nome seja citado com frequência por escritores contemporâneos como César Aira, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño ou Samantha Schweblin, entre outros, ainda permanece sobre sua figura certo halo de excepcionalidade e também é certo que fora do Uruguai, Hernández ainda não conseguiu alcançar um público leitor e uma divulgação crítica tão ampla. Juan Carlos Onetti afirmava em 1975 que Felisberto “nunca fue ni será un escritor de mayorías”. No Brasil, por exemplo, existem poucas traduções de sua obra⁷ e seu nome continua sendo uma referência conhecida só para especialistas e leitores curiosos. Apesar das tentativas de institucionalização, parece que sua obra continua desafiando os padrões tradicionais de leitura e seu nome continua funcionando como chave secreta para membros de uma seita singular.

⁷ Uma seleção de relatos publicada pela editora Cosac Naify em 2006, *O cavalo perdido e outras histórias* com tradução de Davi Arrigucci Jr.; e o livro em edição bilíngue *As Hortensias/Las Hortensias*, com tradução de Pablo Cardellino Soto e Walter Carlos Costa, publicado pela editora GruaLivros em 2012.

Em 1963, Hernández é diagnosticado com leucemia. A doença se expande rapidamente pelo corpo do escritor e este começa a adquirir tons de roxo em sua pele. Como uma terrível jogada do destino, Felisberto termina seus dias como um de seus personagens fictícios: sozinho, deprimido, muito gordo, o tom de sua pele de um roxo intenso. Por causa da doença e seus péssimos hábitos alimentícios, Felisberto engordou desmesuradamente no período final de sua vida. Na hora de sua morte não foi possível tirar o cadáver pela porta de sua casa e ele teve que ser içado pela janela.

Assim, atravessando o ar de uma casa pobre de Montevideo terminava seus dias o escritor-pianista, o leitor dos mistérios e o desconhecido da vida.

Pablo Palacio, o vanguardista excêntrico

“Es normal sentir la tentación de lo anormal”

Pablo Palacio, *Una mujer y luego pollo frito* (1929)

O escritor Pablo Palacio nasceu em 25 de janeiro de 1906, na cidade de Loja, ao extremo sul do Equador, cidade conhecida como “el último rincón del mundo”. Não só pelas características vanguardistas de sua obra, mas inclusive pela sua origem, Palacio é um excêntrico – um ser fora, afastado do centro. Um vanguardista em um pequeno país sul-americano a começos do século XX, nascido em uma região periférica, inclusive dentro de seu próprio país.

Sua mãe, Angelina Palacio, era de classe alta mas empobrecida. Seu pai, Agustín Cota, não reconhece Pablo ao nascer. Muitos anos depois, quando Palacio já é uma figura importante, quer dar seu sobrenome para o filho, mas ele não o aceita. Até sua morte o escritor usará o sobrenome materno.

Quando Pablo tem três anos sofre um acidente, que nunca foi muito bem explicado por seus biógrafos - ao parecer uma queda em uma ladeira, perto ao rio em Loja - que lhe ocasionou fortes golpes na cabeça e outras partes de seu corpo (a mitologia sobre o escritor afirma terem sido 77 ferimentos) e que daria motivos posteriores para especulações sobre sua doença mental. O fato pode lembrar outras mitologias em torno a acidentes sofridos por escritores que influenciaram sua escrita, como o golpe sofrido por Jorge Luis Borges contra uma janela aberta, o que possivelmente o levaria a escrever seus primeiros contos.

Palacio ainda era criança quando morre sua mãe, e ele fica ao cuidado de seu tio José Ángel Palacio, que tinha na época uma confortável situação financeira e que vai pagar

os estudos e a formação universitária de seu sobrinho. A perda de sua mãe será o leitmotiv de um de seus primeiros contos, *El huerfanito*, conto breve de uma tristeza profunda e melancólica, escrito com 14 ou 15 anos.

A obra literária de Palacio se destaca precisamente por sua precocidade. Com 14 anos, em 1920, publica sua primeira obra, o poema *Ojos negros* na revista mensal da Sociedade de Estudos Literários do Colégio Bernardo Valdivieso. Com 15 anos ganha um premio nos *Juegos Florales* da cidade de Loja com o conto *El huerfanito*. Antes de 1923 já possui vários contos publicados em jornais e revistas de sua cidade. Essas primeiras produções, no entanto, não apresentam as características inovadoras de sua obra posterior, ficando geralmente enquadradas em tentativas poéticas ainda pouco amadurecidas com temas relativos à morte ou ao amor juvenil, como em seu primeiro poema *Ojos Negros*:

Ojos negros, ojos puros,
De pureza, madrigal
Ojos de tintes oscuros
De belleza sin igual.
Ojos tristes y sinceros,
Apasionados y bellos,
Ojos, que suaves destellos
Lanzan, cual lindos luceros.
Ojos de amor y de pena,
Ojos cual negros diamantes,
De mi virgen agarena;
Ojos que su luz dilatan
Como estrellas rutilantes,
Ojos que queman, que matan. (Palacio, 2000, p. 187)

Ao terminar os estudos secundários, Palacio se muda para Quito. São os anos das vanguardas históricas, mas não podemos saber em que medida Palacio, desde seu lugar periférico sul-americano, estava conhecendo as novidades europeias. Em 1924, quando Breton publica seu *Manifesto do Surrealismo*, Palacio se matricula na Faculdade de Direito

da Universidade Central. Será um aluno exemplar e depois um destacado advogado e funcionário público, chegando inclusive a ocupar altos cargos no governo equatoriano. Sendo Ministro de Educação seu amigo Benjamin Carrión, quem será ademais o primeiro crítico de sua obra, Palacio é nomeado Subsecretário de Educação, gestão que será breve.

Palacio foi professor da Cátedra de História da Filosofia na Universidade Central e também um dos fundadores do Partido Socialista de seu país. Neste sentido, a vida de Palacio contradiz algumas das hipóteses que existem sobre os raros literários, aquelas que retratam estes como sujeitos afastados ou indiferentes aos acontecimentos políticos de seu tempo⁸. Um repasso breve à biografia de Palacio mostra seu engajamento político ativo e sua participação decisiva em acontecimentos políticos chaves na história de seu país. Interessante notar, neste sentido, como por um lado sua literatura se afasta desse viés da literatura comprometida, central no panorama literário do Equador de sua época - o realismo socialista, a discussão e representação dos conflitos dos camponeses, indígenas, etc. -, basta mencionar que o autor mais representativo do momento contemporâneo à Palacio será Jorge Icaza, mas ao mesmo tempo, ele como figura pública, será um sujeito muito engajado nas lutas políticas de seu tempo.

Paralelamente a seu trabalho político e acadêmico, Palacio continuará publicando seus contos em revistas de Quito e Loja e posteriormente seus romances *Débora* em 1927 e *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* em 1932. Em 1937 se casa com a escultora Carmen Palacios, com a qual tem dois filhos, Carmen Elena e Pablo Alejandro. Nesse ano, ao parecer, se reportam os primeiros sintomas de algum tipo de desordem em seu

⁸ Por outro lado, é possível também ler essa recusa característica de muitos raros literários de intervir ativamente em política, partidos ou grupos, como uma forma de intervenção política para além das vias tradicionais de participação na vida pública e uma forma clara de se opor aos regimes de poder, na via do “Preferiria não fazê-lo” de Bartleby.

comportamento. Como podemos ver pelas datas mencionadas, os problemas mentais de Palacio aparecem com posterioridade à escrita e publicação de sua obra literária principal. No entanto, grande parte da recepção posterior de sua obra, tentará vincular sua experimentação formal e a estranheza das temáticas de alguns de seus contos, com sua possível loucura. Neste sentido, vale a pena reforçar que sua obra não corresponde à expressão literária de um louco, mas à tentativa formal e muito bem estruturada de vanguardismo literário, por parte de um autor original que não possuía vínculo com outros grupos vanguardistas latino-americanos ou europeus.

Em termos gerais podemos dividir a obra de Palacio em três fases: a primeira correspondente a seus primeiros escritos juvenis, para mim a menos interessante; a segunda que corresponde principalmente aos contos que serão incluídos em seu livro *Un hombre muerto a puntapiés*, publicado pela primeira vez em 1927, embora os contos foram publicados de maneira isolada em revistas e jornais anteriormente; e a terceira, a fase mais vanguardista em termos formais, na qual se incluem seus romances *Débora* e *Vida del ahorcado* (novela subjetiva).

A estranheza, o grotesco, o absurdo, o sórdido: é este o clima essencial, o substrato que lhe dá forma aos personagens e temas que protagonizam os contos de seu primeiro e único livro de relatos reunidos, *Un hombre muerto a puntapiés*⁹: a história de um antropófago preso na cadeia (*El antropófago*); alguém que procura um filtro de amor com uma bruxa em *Brujerías*; a história do assassinato de um homossexual em uma rua escura

⁹ Em português o livro inclui os relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* e a novela *Débora*; foi traduzido em 2015 por Jorge Wolff para a coleção *Otra Língua* da Editora Rocco, coordenada pelo escritor Joca Reiners Terron. Coleção que se destaca no panorama literário brasileiro por traduzir alguns destes escritores raros hispano-americanos.

em *Un hombre muerto a puntapiés*; a complexa vida de um *monstro* duplo, uma siamês em *La doble y única mujer*, que assim se apresenta:

Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omoplatos, se unen allí para seguir – robustecida – hasta la región coxígea. Yo-primerá soy menor que yo-segunda. (Palacio, 2000, p. 33)

Algumas das principais características de sua obra posterior já aparecem em contos dessas primeiras duas fases, como seu caráter metarreferencial, a interpelação forte ao leitor, a ironia, o humor, e alguns jogos tipográficos, como em seu conto *Novela guillotínada*, publicado em 1927, que começa com um parágrafo cortado ao meio.

No entanto os contos da primeira e da segunda fase ainda conservam uma linha narrativa clara, e permitem uma leitura lineal, algo que será abandonado nos romances posteriores. A função estrutural desse conjunto de características de vanguarda toma o papel central em *Débora* e *Vida del ahorcado...* levando ao extremo a fragmentação narrativa, a ruptura com o pacto ficcional e as regras literárias, expondo o ridículo das convenções literárias.

Em *Débora* existem dois campos narrativos, tal como analisado por Pierre Lopez (2000, pp. 353 e ss.): o narrador em primeira pessoa que tem como propósito escrever um romance, e o campo da personagem central criada por esse narrador, o Tenente, e a ação que o acompanha. O romance se constrói então na interação fragmentária entre estes dois campos narrativos, dando a impressão de um *puzzle* ou *collage* vanguardista. Por um lado as aventuras do Tenente a procura de amantes pelas ruas de Quito; por outro as reflexões do narrador sobre a teoria do romance e a criação de seu personagem. Estrutura e estratégia

que lembra as obras de outro autor raro latino-americano que publicava na época, Macedonio Fernández, embora nenhum dos dois conhecesse a obra de seu contemporâneo. Ambos autores poderiam coincidir em seu propósito de problematizar e ridiculizar as convenções do romance realista. Em *Débora*, Pablo Palacio escreve:

Ya llega el toque de muerte. La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie [...] Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que acumulándose, constituyen una vida. (Palacio, 2000, p. 132)

Essa procura pelas “realidades pequenas”, pelo lado misterioso e desconhecido da vida, aproximam Palacio de Felisberto Hernández. Embora, sobre tudo em seus contos, Palacio aponte seu olhar para personagens e temas mais próximos de uma certa estética do monstruoso, grotesco e sórdido como víamos antes. Um tipo de perspectiva que o escritor espanhol Juan Valera lhe reprochava em uma carta a Ruben Dario quando a publicação de seus raros em 1896:

La rareza es de celebrar y de lamentar a la vez, si por rareza se entiende la calidad de no ser común [...] En este sentido celebro yo todo lo raro lamentando que sea raro [...] Pero si por raro se entiende lo extravagante, lo monstruoso, lo disparatado, o lo enfermizo, francamente lo raro me repugna. (Valera, 1968, p. 43)

Em *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, a fragmentação e aparente desordem narrativa é levada ao extremo. Em 33 sequencias breves o romance tenta acompanhar a experiência do protagonista Andrés, que reflete sobre sua existência, apresenta seus sonhos, e enfrenta uma espécie de desdobramento de seu ser que o leva progressivamente à loucura. A questão principal nesta obra, não será o tema da criação literária, mas o mundo do

inconsciente e como a ficção pode transcrever a complexidade desse mundo (Lopez, 2000, p. 359). O romance pode ser aproximado a técnicas de montagem cinematográfica que apresentam os fatos da vida pessoal e coletiva do protagonista e parecem finalmente apontar para sua perda de identidade. Mas é muito complicado chegar a um consenso sobre o significado do romance. Cada leitura produz uma nova interpretação. Crítica à burguesia e aos valores de um mundo em decadência; exemplo de compulsão da escrita e de desborde psicótico; expressão do inconsciente, são só algumas das possibilidades esboçadas pelas leituras críticas do romance. O próprio Palacio, em carta a seu amigo Carlos Manuel Espinosa, declara como objetivo de sua obra: “El descrédito de las realidades actuales [...] invitar al asco de nuestra verdad actual” (citado por Lopez, 2000, p. 350).

Para Noé Jitrik (2000), a escrita de *Vida del ahorcado...* se configura como um fluxo “libidinal”, que estaria para além de toda linha racional argumentativa, “sería el movimiento mismo de un texto en ignición, en su interior más hondo. ¿Destrucción necesaria? ¿O natación en las profundidades del lenguaje?” (Jitrik, 2000, p. 406). De novo neste ponto encontramos semelhanças entre os autores raros estudados: a escrita de Felisberto Hernández como um tipo de narração que obedece ao próprio ato de narrar e que não está controlado completamente pelo pensamento racional; o torrente discursivo de Campos de Carvalho, aproximando-se das técnicas da escrita surrealista; o fluxo libidinal dos romances de Pablo Palacio, como uma espécie de procura nas profundezas da linguagem e do inconsciente. Trata-se de um tipo de textos que, em termos gerais, escapam a um ordenamento narrativo lógico e lineal, e que transmitem a sensação de ser construídos ao ritmo vertiginoso de uma força própria do narrar, como se a própria linguagem corresse solta para se expressar segundo suas regras.

Além de suas obras ficcionais e poéticas, Palacio publicaria também alguns ensaios filosóficos; textos relacionados com questões legais; e faria a tradução para uma editora chilena das *Doctrinas filosóficas de Heráclito de Efeso*, publicadas em 1935.

Ao parecer em 1940 Palacio sofre uma nova crise mental e começa diversos tratamentos em Quito e Guayaquil. Alejandro Carrión conta que um amigo que visitou Palacio no Hospício o viu “con el rostro, más afilado que nunca [...] enmarcado por una barba rojiza y descuidada y en sus ojos brillaba un fuego insano, que ya no era de este mundo” (Carrión, 2000, p. 268). A família se muda definitivamente para Guayaquil procurando melhor assistência médica para o escritor. Apesar dos tratamentos médicos, Palacio morre o dia 7 de janeiro de 1947 no Hospital Luiz Vernaza de Guayaquil, o mesmo ano em que Felisberto Hernández publicaria seu livro de relatos *Nadie encendía las lámparas*.

Tanto em vida como depois de sua morte, Palacio recebeu uma considerável recepção crítica de sua obra, tanto positiva como negativa. Neste sentido, afirma María del Carmen Fernández que:

la obra de Pablo Palacio no fue ignorada en el contexto en que surgió, sino que fue interpretada en función de las inquietudes sócio-culturales de la época. En el marco de un arte nuevo ecuatoriano, que surgió con fuerza a partir de 1925, quienes comentaron una obra tan revolucionaria en los temas y en el estilo supieron apreciar su valor literario y reconocieron una negación válida de la cultura oficial, en sus dos primeras obras, o una modernidad que fue combatida por el sector radical del “realismo social” y elogiada por el resto de los artistas revolucionarios. (Fernández, 2000, p. 563)

Como se desprende das palavras de Fernández, que realizou extensa pesquisa sobre a recepção crítica da obra de Palacio, não se trata neste caso de uma raridade relacionada

com um certo abandono ou esquecimento, pelo contrário, a obra e o nome de Palacio estiveram sempre no centro do debate literário equatoriano, seja para elogiar sua proposta e estilo, seja para condená-lo. Mas seu caso coloca uma vez mais em evidencia as tensões existentes em torno à construção do cânone e a luta pelo poder simbólico em diversos momentos da nossa história literária.

A partir de 1964 apareceram várias edições de suas *Obras Completas*, entre elas: em 1964 e 1976 edição organizada pela Casa da Cultura Equatoriana; em 1986 uma edição que não inclui a bibliografia crítica sobre o autor, publicada em conjunto entre as editoras Oveja Negra de Bogotá e El Conejo de Quito; finalmente, no ano 2000 uma nova edição de suas obras completas na coleção *Archivos*, que reúne vários organismos internacionais e instituições como a UNESCO o CNPq e Ministérios da Cultura de vários países latino-americanos, da França e do Portugal. Esta nova edição ampla, inclui estudos de recepção, análise filológico, cronologia e bibliografia completa do autor.

Hoje em dia, Palacio parece ter ocupado o lugar central no cânone que antes correspondia aos autores mais próximos do “realismo social”. Tal como acontece com outros autores raros, existem diversos momentos nas histórias da literatura em que eles voltam com força, são novamente editados, se reúnem seus escritos inéditos e dispersos, há estudos, seminários, encontros sobre eles em universidades e centros culturais. Novos contextos de recepção e novas condições gerais do campo cultural e literário permitem que estas obras revolucionárias e tal vez mal compreendidas em seu momento, ocupem espaços centrais. O que acontecerá com Palacio em alguns anos? Não podemos saber. Quais são os fatores que determinam que um autor e uma obra se encontrem em determinado momento histórico em sintonia com as expectativas dos leitores? Isto continua sendo difícil de definir. Sem dúvida que a extrema experimentação formal de romances de Palacio como

Débora e Vida del ahorcado... dificultaram e continuaram dificultando sua recepção por parte de um público mais amplo. No entanto, acredito que quem se aproxime especialmente de um livro como *Un hombre muerto a puntapiés*, se perguntará: por que é que não conheci antes este autor extraordinário?

Campos de Carvalho, humor e melancolia

“Entende o autor, apenas, que muito mais importante do que ir à Lua é ir ou pelo menos tentar ir à Bulgária – ou, quando menos, descobri-la”

Campos de Carvalho, *O Púcaro Búlgaro* (1964)

Se *O Púcaro Búlgaro* existe, então Campos de Carvalho terá que fatalmente existir. Este é o único ponto no qual parecem estar de acordo os que negam e os que defendem a existência desse curioso escritor, nascido o primeiro de novembro de 1916 em Uberaba, uma pequena cidade ao sul do Estado de Minas Gerais.

Embora para a grande maioria de leitores era e continua sendo um desconhecido, para a minoria que o conhece Carvalho é considerado quase um Deus ou, melhor, um Diabo da literatura. Muitos desses seguidores fanáticos, de forma evidentemente hiperbólica, o consideram o melhor escritor brasileiro de todos os tempos. Outros matizam um pouco a afirmação e agregam: “depois de Machado de Assis”. Para um contemporâneo de Guimarães Rosa, o elogio não é nada insignificante.

Walter Campos de Carvalho formou-se na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo em 1938. Trabalhou para a Procuradoria Geral até aposentar-se. Foi colaborador de algumas publicações anarquistas e do *Diário Estado de São Paulo*, cumprindo uma peculiar função: escutava as rádios inglesas durante a segunda guerra. Anos depois voltaria ao jornalismo como colaborador do diário de humor político *O Pasquim*.

A começo dos anos 50 esteve uma semana no Rio por questões de trabalho e decidiu ficar. Moraria na capital carioca por 25 anos. Depois muda-se com sua esposa, a pintora Lygia de Carvalho, para uma casa de campo em Petrópolis. Voltaria a São Paulo durante os últimos anos de sua vida. Não existem muitas referências biográficas sobre Campos de Carvalho, ele próprio sempre foi avesso a dar entrevistas e se deixar fotografar. Em torno de sua história de vida ainda existem muitos fatos desconhecidos – sabemos que não teve filhos, que perdeu um irmão muito querido¹⁰ – especialmente sobre os motivos pelos quais decide, depois de alcançar um certo sucesso e notoriedade com a publicação de seus romances nos anos 60 e 70, deixar definitivamente a literatura.

Seu primeiro livro publicado foi *Banda Forra*¹¹, livro de ensaios humorísticos em 1941. Em 54 publicou o romance *Tribo*. Estes primeiros livros foram renegados depois pelo autor e atualmente são quase impossíveis de encontrar. Seus principais romances saíram à luz pública entre 1956 e 1964: *A lua vem da Ásia*; *Vaca de nariz sutil*; *A chuva imóvel* e *O Púcaro Búlgaro*. São estes quatro romances os que o próprio Carvalho escolheria para compor sua *Obra Completa*, reeditada pela José Olympio em 1995.

Publicados ainda no clima de pós-guerra, os dois primeiros romances de Carvalho *A lua vem da Ásia* e *Vaca de Nariz Sutil*, ainda trazem em seu núcleo os traumas e as consequências psicológicas da Segunda Guerra Mundial. *A lua vem da Ásia* reúne de maneira fragmentária e estilizada, as lembranças e as vivências do narrador, retratando uma mente atormentada e não obstante perplexa ante o mundo caótico que aparentemente o rodeia. No início do romance o narrador acredita que está hospedado em um hotel de luxo,

¹⁰ Campos de Carvalho escreveu um longo poema para seu irmão que ainda permanece inédito. Tive acesso a ele graças ao contato com Noel Arantes (2005) que trabalhou para sua dissertação de mestrado na Unicamp com os papéis póstumos do escritor.

¹¹ Expressão usada no passado no Brasil para referir-se ao escravo que conseguia juntar um pequeno capital para comprar parte de sua liberdade. Campos de Carvalho queria referir-se com este título ao fato de que seu primeiro livro é produto das horas extras que podia roubar a seu trabalho burocrático na Procuradoria.

pouco a pouco descobrimos que na realidade se trata de um hospício. Escrito em forma de diário o livro reúne as impressões do narrador-louco sobre sua experiência no hospício, relações com outros internos e viagens pela sua imaginação delirante. O primeiro parágrafo deste romance é para mim um dos mais impactantes da literatura brasileira:

Aos dezesseis anos matei meu professor de Lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por 5 votos contra 2, e fui morar sob uma ponte do Sena. Embora nunca tenha estado em Paris. Deixei crescer a barba em pensamento, comprei um par de óculos para míope, e passava as noites espiando o céu estrelado, um cigarro entre os dedos. Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo. (Carvalho, 1995, p. 36)

Vaca de Nariz Sutil continua no clima de pós-guerra, desta vez através da voz de um ex-combatente, que em tom confessional nos fala de sua existência trágica e retrata sua descrença na humanidade e nas relações sociais. Aqui como no próximo romance de Carvalho, *A chuva imóvel*, o humor e o *non-sense* característico de *A lua vem da Ásia*, cedem o lugar para um tom melancólico, lírico e desencantado. Sobre tudo *A chuva imóvel* mostra a voz mais colérica e brutal de Campos de Carvalho. Este romance, também construído de maneira fragmentária, acompanha a angústia existencial do personagem central, André, que procura desesperadamente um sentido para sua existência. Depois de um caminho tortuoso de indagações existenciais e filosóficas o suicídio aparece como única saída possível. Assim como é impactante por seu humor o início de *A lua vem da Ásia*, o final da *Chuva imóvel* nos sacude com sua cólera e desesperança:

Levarão séculos para me içar, se é que estão realmente içando, e enquanto dure esta longa ascensão de meu cadáver, mas também do que está dentro dele, eu e não ele – continuarei minuto a minuto a cuspir-lhes do fundo da

minha consciência, com esta corda no pescoço mas cuspiendo, em sinal de protesto e sobretudo de nojo – por mim e por todos esses que morreram nos meus testículos, que morreram ou que estão morrendo, juntamente comigo morrendo, nesta matança dos inocentes. Mesmo morto continuarei dando meu testemunho de morto. Esta chuva imóvel serei eu que estou cuspiendo. (Carvalho, 1995, p. 306)

Quem se aproximar de sua obra pela primeira vez pode inclusive pensar que se trata de autores distintos, embora permaneça essa construção característica do narrador em primeira pessoa, e um tipo de discurso que se desencadeia como um torrente veloz fazendo, às vezes, associações inusitadas e incursões em um tipo de humor mais negro e cínico.

Com *O Púcaro Búlgaro*¹², o último romance desta tetralogia que conforma o núcleo duro de sua produção, Carvalho volta com força, e eu diria inclusive que aprofunda, o tipo de humor *non-sense* característico de seu começo literário. Como o próprio narrador afirma no início da obra, ela conta a história do que aconteceu e não aconteceu (especialmente isto último), na famosa Expedição Tohu-Bohu ao Fabuloso Reino da Bulgária que tem por objetivo confirmar a existência ou não deste país. A aventura é encarada por um grupo exemplar de expedicionários: o narrador, Hilário, escritor fracassado, filósofo amador, admirador da tataraneta de seu vizinho e candidato a descobridor de mundos utópicos; o professor de bulgarologia, experto bulgarósofo e grande gastrônomo, Radamés Stepanovicinski; Pernacchio, que morou muitos anos ao lado da Torre de Pisa, e que, claro, apresenta uma evidente tendência para a esquerda; Ivo, descendente em linha direta do sábio hindu que inventou o zero e por este motivo herdeiro dos *royalties* pelo uso de todos os zeros do mundo até o final dos tempos; Expedito, que foi aceito de imediato na expedição devido a seu nome; e Rosa, empregada doméstica, amante secreta de Hilário e

¹² Púcaro faz referência a uma espécie de taça ou xícara antiga. Mas também pode fazer menção à expressão “lá vem o púcaro búlgaro”, usada no auge da ditadura, nas redações de jornais, para anunciar a chegada dos censores procurando notícias desfavoráveis ao regime militar.

cobiçada pelos outros expedicionários, especialmente pelo famoso bulgarólogo e bulgarólogo Radamés Stepanovicinski.

Uma certa *obsessão ou compulsão geográfica* que já aparecia em *A lua vem da Ásia*, re-aparece com força no *Púcaro Búlgaro*, fazendo justamente do motivo da viagem imaginária por todo o planeta o leitmotiv da narração. Essa reiteração e a enumeração frenética que constitui a linguagem deste romance é quiçá uma das características que melhor o aproximam de certas práticas surrealistas, como a escrita automática, tal como identificava Juva Batella, em seu estudo pioneiro sobre a obra de Carvalho:

Campos de Carvalho faz nesta novela, neste diário de viagem, uma experiência surrealista com seus personagens, que se tornam então homens surrealistas escrevendo de maneira surrealista acerca de um objeto surrealista: um púcaro vindo da Bulgária e, principalmente, a própria Bulgária. (Batella, 2004, pp. 228-229)

Em 1965 aparece uma novela, também renegada depois pelo autor, intitulada *Espantinho habitado de pássaros*. Entre 1974 y 1975 publica algumas crônicas jornalísticas e depois cai em um silêncio literário absoluto por 23 anos. Morre em São Paulo o 10 de abril de 1998, esquecido pelo mundo literário¹³.

As razões pelas quais um escritor deixa de escrever podem ser tão diversas e ridículas como as razões que o levaram a escrever. Juan Rulfo, por exemplo, disse que deixou de escrever porque teria morrido um tio que lhe contava as histórias. Campos de Carvalho disse alguma vez em uma entrevista que escrevia porque se lhe havia aparecido o diabo:

¹³ Uma crônica de Antônio Prata (2012), familiar do Campos de Carvalho, publicada no Jornal Folha de São Paulo, faz um retrato desolador do enterro do escritor.

Sou um dos poucos sul-americanos que já viram o diabo em pessoa, isto é, em carne e osso – às quatro e quinze da manhã – e lamento apenas que não tenha voltado a encontrá-lo nunca mais. A visão durou bem uns trinta segundos, e decidi para sempre meu destino como escritor.

Quando perguntado, em algumas ocasiões, sobre os motivos para deixar de escrever, Carvalho disse que havia brigado com seu editor. De qualquer forma, como no caso de Rimbaud, a opção pelo silêncio é parte fundamental da mitologia que rodeia a figura do autor do *Púcaro Búlgaro*.

As particularidades de sua obra, somadas ao mito que se criou ao seu redor fizeram de Carvalho um escritor raro, com todas as características que isto traz consigo: alguns de seus livros são difíceis de encontrar, não existe nas histórias e cânones literários, ou quando aparece o faz de maneira marginal, possui um séquito de admiradores fanáticos, existem poucas traduções de suas obras e nunca fez parte das listas de livros mais vendidos.

Mas quais seriam essas características singulares que fazem de Carvalho um caso especial na literatura brasileira? Seu pessimismo ou descrença na humanidade? Sua luta contra a razão e a lógica? O humor e o *non-sense* característico especialmente de romances como *A lua vem da Ásia* e *O Púcar Bulgaro*? O estilo de sua escrita: monológica, torrencial, brincalhona? A mistura de todos esse elementos em uma mesma obra literária?

Como nos casos de Felisberto Hernández e de Pablo Palacio, a obra de Carvalho gerou problemas de classificação entre os críticos e historiadores da literatura. Quando é considerado, sua obra geralmente tenta ser encaixada de forma unidimensional em alguma tradição ou corrente literária existente, isolando algum elemento específico (o surrealismo, o subjetivismo, o cunho psicológico, etc.) para tentar encaixa-lo em alguma tendência reconhecida. Deste modo, Carvalho aparece em algumas ocasiões junto a Clarice Lispector, ou Lúcio Cardoso ou Graciliano Ramos. Em muitos casos, a referencia sobre ele cai nessa

saída comum para outros escritores raros: destaca-se sua *singularidade*, “é um autor que não se parece a nenhum outro”. Massaud Moisés, destaca a “brisa surrealista” que perpassa sua obra e fala da “figura estranha” de Campos de Carvalho. Wilson Martins diz dele que seria “o filho excêntrico”, “o original”, entre os escritores de ficção brasileiros da década de 60, embora também diz o crítico que Carvalho vive um surrealismo histórico e anacrônico: “escreve livros que deveriam ter sido escritos na década de 20”.

O surrealismo aparece aqui como um possível elo de ligação entre autores como Campos de Carvalho e Felisberto Hernández, embora o faça por motivos um tanto diferentes. Em um primeiro momento Felisberto foi associado com o surrealismo pelo modo em que o autor uruguaio costumava gerar um certo estranhamento em sua obra ao aproximar “duas realidades distantes”. A famosa aproximação destacada no *Manifesto* do Breton de dois condutores com diferente potencial que gerariam uma chispa, uma luz que ilumina algo desconhecido. Reinaldo Laddagga (200, p. 46-47), no entanto, se contrapõe a esta interpretação ao mostrar, acertadamente eu penso, que na realidade o que acontece na obra de Felisberto não é a aproximação de coisas usualmente distantes, senão o distanciamento de coisas que usualmente estão juntas na experiência do cotidiano. E que esse ato não ocasiona uma iluminação, mas sim um “oscurecimiento de una región del mundo” (ibid, p. 47).

Carvalho acreditava que a arte não tem nada a ver com política, ciência, religião, esporte, família, mas com uma forma de aproximar-nos do “Mistério”. Sem dúvida que esse tipo de declaração em uma época fortemente politizada como a América Latina dos anos 60, não cairia muito bem em vários setores de intelectuais. Glauber Rocha, por exemplo, acusaria Campos de Carvalho em seu momento de ser um “alienado” e faria duras críticas a sua obra.

Mas o que me interessa neste caso é destacar como a associação com o surrealismo de vários escritores e escritoras raras, coloca em evidência seu modo de lidar com as realidades objetivas em sua literatura. Seja pelo estranhamento que gera a prosa de Felisberto, o desafio da lógica, o humor e o *non-sense* dos romances de Campos de Carvalho, ou o humor negro e as situações levadas ao absurdo que configuram os contos do equatoriano Pablo Palacio.

Como tentei mostrar no primeiro capítulo deste ensaio, uma certa confrontação com o “realismo literário” estaria na base de muitas das aproximações gerais ao problema dos raros na literatura. Entendendo aqui esse “realismo” como uma “representação verdadeira do mundo real [...] estudar a vida contemporânea e seus costumes pela observação meticulosa e pela análise profunda.” (Wellek, 1963, p. 201). Levando isto ao contexto dos autores latino-americanos estudados fica em evidencia, por exemplo, como suas propostas literárias se afastavam de propostas contemporâneas mais próximas de certo “naturalismo” e regionalismo. A obra de Campos de Carvalho dificilmente poderia ser interpretada como a representação de algum aspecto nacional, social ou identitário brasileiro, no sentido em que seriam, por exemplo, algumas obras de Jorge Amado ou Graciliano Ramos.

No caso de Campos de Carvalho, pelo contrário manifesta-se uma crise da representação em sua obra, característica do estilo *non-sense*, uma luta por mostrar uma certa instabilidade nas aparências do mundo, no que consideramos comumente como a nossa realidade. No final da leitura de seus romances ficamos com a sensação de que somos todos loucos, a humanidade, a sociedade está louca, e seus personagens loucos, Astrogildo em *A lua vem da Ásia*, ou Hilário o narrador de *O Púcaro Bulgaro*, aparecem na realidade como os mais sensatos, aqueles que conseguem ver por trás das aparências do real ou

aqueles que através do humor e de seu aparente comportamento absurdo conseguem sacudir a realidade e desestabilizar o leitor.

Enquanto Carvalho publicava seus livros seu nome fazia parte, senão de maneira central, pelo menos marginal do campo literário brasileiro dos anos 60 e começos dos 70. No entanto, com seu silêncio e afastamento do *mundillo* literário, sua obra também parece ter se afastado do centro dos holofotes. Poderíamos esboçar aqui uma possível hipótese para explicar o fenômeno dos raros na literatura? É tão necessária a presença ativa do escritor para acompanhar o destino de sua obra frente aos leitores de seu tempo? Casos como os de Salinger, Thomas Pynchon ou Rubem Fonseca desmentiriam esta hipótese. Mas no caso de Carvalho parece que a ausência de sua figura - anárquica, desestabilizadora, performática - deve ter contribuído para a pouca difusão e conhecimento de sua obra entre os leitores brasileiros.

Em 1995 uma edição de sua Obra Completa pela editora José Olympio, ao cuidado de Maria Amélia Mello, despertou momentaneamente o interesse renovado pela literatura e a figura de Campos de Carvalho. Alguns artigos em jornais e revistas, uma entrevista com um Campos de Carvalho menos performático que no passado mas ainda engraçado e provocador, algumas montagens teatrais de sua obra, o colocaram de novo perto dos holofotes do mundo literário brasileiro. O livro se esgotou rapidamente e de novo surgiu o mito: Campos de Carvalho voltou para seu relativo esquecimento. Quem tem a fortuna de achar um de seus livros em um sebo do Rio ou de Salvador o leva para casa como um tesouro. Uma edição de suas *Obras Completas* na página da Estante Virtual¹⁴, pode costar hoje em dia 300 reais e é vendido rapidamente. No entanto, ainda existem poucas traduções

¹⁴ Maior motor de busca de livros usados no Brasil.

de seus livros – uma para o francês da *Chuva imóvel*, nenhuma para o espanhol - e seu nome continua sendo um tipo de senha para conhecedores e esclarecidos púcaros búlgaros.

O fato, no entanto, é que sua obra possui uma potencia literária *danada*, como bem a definiu na época o escritor Jorge Amado. Uma obra excêntrica, fora dos padrões convencionais de seu tempo. Uma obra que não há perdido atualidade, a pesar, ou precisamente, porque Carvalho acreditava que a princípios do século XXI o mundo não teria mais sentido.

Se nomes como os de Carvalho, Hernández ou Palacio continuam hoje em um relativo esquecimento e o conhecimento de sua obra permanece ainda restrito a um grupo pequeno, mas seletivo de leitores, acredito que isto não se deve a questões associadas à qualidade de suas propostas literárias, mas as condições singulares de seu tratamento da realidade e da linguagem, um tipo de aproximação particular que ainda hoje, a pesar da literatura latino-americana ter passado por diversos momentos de experimentações formais e vanguardistas, exige do leitor uma disposição mais intensa.

Por outro lado, como mencionado em capítulos anteriores, permanece também um fator de imponderabilidade ou capricho histórico em torno de livros e autores que acabam por ser incorporados aos cânones ou à imaginação dos leitores. Borges pensava que um autor canônico era aquele que conseguia criar um símbolo capaz de se apoderar da imaginação dos leitores e permanecer aí ao longo do tempo: a baleia branca de Melville, as figuras de Dom Quixote e Sancho criadas por Cervantes, os labirintos de Kafka. Tal vez Borges tenha razão e obras como as analisadas aqui e em geral aquelas características dos autores raros, escapam dessa fórmula, costumam ser muito ambíguas, menos sólidas, mais escorregadias.

Acredito também que o cânone costuma aceitar mais rapidamente aquelas obras que possuem um claro componente representativo de alguma coisa extra-literária, como afirmava Noé Jitrik, a identidade nacional, rasgos de classe ou de comunidade. Neste sentido, obras raras como as de Felisberto Hernández, Pablo Palacio ou Campos de Carvalho, contrastam com uma certa expectativa leitora e desestabilizam ainda os protocolos de leitura e interpretação.

No entanto, não há como chegar a uma conclusão totalmente convincente sobre o tema. Como afirma Hilaire Belloc (apud Leys, 2012, p. 181), há fenômenos na história da literatura que parecem finalmente depender de um certo capricho histórico, como a relação entre a qualidade de uma obra e o número de seus leitores:

Às vezes a boa literatura vende bem, às vezes a má literatura vende igualmente bem. Acontece de livros importantes venderem bem, e acontece de livros absurdos, ridículos e falsos venderem muito bem também. O fato puro e simples é que as vendas de um livro nada têm a ver com as qualidades desse livro. A relação entre a excelência ou a pertinência de uma obra literária e o número de seus leitores num dado momento não é uma relação causal: é um capricho imprevisível.

Bibliografia

- ACHUGAR, Hugo. “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas”. *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponível: <http://lirico.revues.org/79>
- ARANTES, Gerardo Noel. Campos de Carvalho. *Inéditos, dispersos e renegados. Dissertação de Mestrado*. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BLIXEN, Carina. “Variaciones sobre lo raro”. *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponível: <http://lirico.revues.org/394>
- _____. *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*. Montevideo: Arca, 1991.
- CALVINO, Italo. Prólogo. *Nessuno accendeva le lampade*. Torino: Einaudi, 1974.
- CAMPOS DE CARVALHO, Walter. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. (Introdução). Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- CARRIÓN, Benjamin. “Pablo Palacio”. In: *Pablo Palacio, Obras Completas*. Edición crítica: Wilfrido H. Corral (Coordinador). Colección Archivos. Paris: Scipione Cultural, 2000.
- CASAS, Arturo. “Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico”. *Interliteraria*, n. 8, 2003.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “Los sistemas literarios como categorías históricas, Elementos para una discusión latino-americana”. In: *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- COUTINHO, Eduardo. “Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina”. Carlos Baumgartem (org.). *Histórias da Literatura: itinerários e perspectivas*. Rio Grande: Ed. FURG, 2011.

- DARIO, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1952.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DE PRADA, Juan Manuel. *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- FERNÁNDEZ, María del Carmen. “Génesis y recepción crítica de la obra de Pablo Palacio”. In: *Pablo Palacio, Obras Completas*. Edición crítica: Wilfrido H. Corral (Coordinador). Colección Archivos. Paris: Scipione Cultural, 2000.
- GIMFERRER, Pere. *Los raros*. Barcelona: Planeta, 1985.
- GIORDANO, Alberto. *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- GIRALDI Dei Cas, Norah. “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponível: <http://lirico.revues.org/433>
- GUTIÉRREZ, Rafael. *Como se tornar um escritor cult de forma rápida e simples*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras Completas*. Vol. 1, 2, 3. México: Siglo Veintiuno, 2011.
- _____. *As Hortensias / Las Hortensias*. Trad. de Pablo Cardellino Soto e Walter Carlos Costa. São Paulo: Grua Livros, 2012.
- _____. *O cavalo perdido e outras histórias*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Dossiê Felisberto Hernández (Vários autores)*. Monográfico organizado pelo Centro Virtual Cervantes. Ediciones del Sur, 2003.
- JITRIK, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana* (Prólogo). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996.
- _____. “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”. In: *Pablo Palacio, Obras Completas*. Edición crítica: Wilfrido H. Corral (Coordinador). Colección Archivos. Paris: Scipione Cultural, 2000.
- LADDAGGA, Reinaldo. *Literatura indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- LEYS, Simon. “Os escritores e o dinheiro”. Trad. de André Telles. Revista Serrote, n. 11, julho de 2012.
- LÓPEZ, Pierre. “Lecturas y/de estructuras en las novelas de Pablo Palacio”. In: *Pablo*

Palacio, Obras Completas. Edición crítica: Wilfrido H. Corral (Coordinador). Colección Archivos. Paris: Scipione Cultural, 2000.

MANZONI, Celina. “Una estética de la ruptura”. In: *Pablo Palacio, Obras Completas*. Edición crítica: Wilfrido H. Corral (Coordinador). Colección Archivos. Paris: Scipione Cultural, 2000.

PALACIO, Pablo. *Obras Completas*. Edición crítica. Wilfrido H. Corral (Coordinador). Colección Archivos. Paris: Scipione Cultural, 2000.

_____. *Um homem morto a pontapés*. Trad. de Jorge Wolff. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

PALACIO, Pablo. “Ojos negros”. Publicado em *Iniciación*, n. 3, revista mensual da Sociedade de Estudios Literários do Colegio Bernardo Valdivieso, Loja, 1 de fevereiro de 1920.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. Deslocamento. In: BERND, Zilá. *Dicionário das mobilidades culturais; percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PITOL, Sergio. *El mago de Viena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

PIZARRO, Ana (coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987.

PRATA, Antonio. “Meu professor de lógica”. *Ilustrísima, Folha de São Paulo*, 30 de setembro de 2012.

RAMA, Ángel. “Sistema literário e sistema social na América Hispânica”. In: Roca, Pablo (organizador). *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

ROSMAN, Silvia. *Dislocaciones culturales. Nación, sujeto y comunidade en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

RUFFINELLI, Jorge. “Pablo Palacio: retrato de un precursor maldito”. In: *Pablo Palacio, Obras Completas*. Edición crítica: Wilfrido H. Corral (Coordinador). Paris: Scipione Cultural, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.

VALERA, Juan. "Carta a Rubén Dario". In: Dario, Rubén. *Escritos dispersos (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968.

VALDES, Mario. "A hermeneutic model for comparative literary history". *Poligrafias*, Revista de Literatura Comparada, México, n. 1, p. 9-21, 1996.

VALLARINO, Raúl. *Nombre clave: Patria. Una espía del KGB en Uruguay*. Montevideo: Sudamericana, 2007.

VILLALOBOS, Juan Pablo. "Los raros". Revista Letras Libres. Especial Verano. Agosto 2012.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

2. Relatório das atividades realizadas

2.1 Revisão bibliográfica

Como parte da pesquisa proposta em relação aos problemas contemporâneos da historiografia literária na América Latina, foram revisados e analisados um conjunto de textos teóricos relacionados com a problematização contemporânea do conceito de cânone, repertório e a ideia de sistemas literários latino-americanos. Textos de autores como Antonio Cândido, Ángel Rama, Ana Pizarro, Antonio Cornejo Polar, Mario Valdés, Itamar Evan-Zohar, entre outros, foram estudados como base teórica e metodológica para enquadrar o desenvolvimento de nossa proposta de pesquisa sobre autores raros e excêntricos na literatura latino-americana. Nesse sentido, temos querido vincular a atual pesquisa de pós-doutorado com estas novas formas de fazer história da literatura. A questão dos raros dialoga em boa medida com estas novas propostas, problematizando a ideia tradicional de estabilidade de um certo cânone literário, de períodos com características totalmente homogêneas e, pelo contrário, contribui para pensar a literatura latino-americana nos termos de “processo”, “heterogeneidade” e de “totalidades contraditórias”.

Em um segundo momento do desenvolvimento da pesquisa centramos o interesse em textos teóricos e críticos enfocados especificamente nos conceitos de Raro, Excêntrico, Deslocado ou conceitos próximos de estas ideias que pudessem funcionar para ajudar a pensar a questão dos raros literários desde uma perspectiva mais conceitual. Aqui foram importantes textos específicos de autores que tem pensado diretamente a categoria de raros literários, como Rubén Darío, Noé Jitrik, Hugo Achugar, Ángel Rama ou Norah Giraldi, assim como autores que têm discutido as ideias de deslocamento como Elena Palmero, Ricardo Piglia e Silvia Rosman, ou conceitos próximos às ideias de raro e excêntrico, como o conceito de “outsider”, estudado pelo sociólogo americano Howard Becker. Procurando

mais embasamento teórico para a questão central da pesquisa, nos interessamos também por explorar o conceito de “literatura menor” proposto pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatari em seu livro *Kafka, por uma literatura menor*.

Finalmente foi revisada a bibliografia crítica proposta no projeto de pós-doutorado em torno da obra dos escritores Felisberto Hernández, Pablo Palacio e Campos de Carvalho e se realizou uma leitura detalhada e fichamento da totalidade da sua obra ficcional. A partir da leitura e da análise realizamos o estudo comparativo destes autores visando destacar no desenvolvimento da pesquisa os fatores que caracterizariam estas obras na categoria de raros literários ou de deslocamento tal como tem sido definido pelos estudos teóricos analisados previamente.

Textos analisados:

ACHUGAR, Hugo. “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas”. *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponível: <http://lirico.revues.org/79>

ARANTES, Gerardo Noel. *Campos de Carvalho. Literatura e deslugar na ficção brasileira do século XX*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. Campos de Carvalho. *Inéditos, dispersos e renegados*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BECKER, Howard. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- CAMPOS DE CARVALHO, Walter. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. (Introdução). Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “Los sistemas literarios como categorías históricas, Elementos para una discusión latino-americana”. In: *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- COUTINHO, Eduardo. “Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina”. Carlos Baumgartem (org.). *Histórias da Literatura: itinerários e perspectivas*. Rio Grande: Ed. FURG, 2011.
- DARIO, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1952.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DE PRADA, Juan Manuel. *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Dossiê Felisberto Hernández (Vários autores). Monográfico organizado pelo Centro Virtual Cervantes. Ediciones del Sur, 2003.
- GASPAR, Mauro. *A condição insular: castigo originário, isolamento e aceleração no vazio de Campos de Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2001.
- GIMFERRER, Pere. *Los raros*. Barcelona: Planeta, 1985.
- GIORDANO, Alberto. *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- GIRALDI Dei Cas, Norah. “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponível: <http://lirico.revues.org/433>

GONZAGA, Joao Felipe. *Um resgate da obra de Campos de Carvalho: o surrealismo e a produção do cómico*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

GUZMÁN, Diana Paola. “El canon. Construcción y (de)construcción de la memoria”.

Estudios de Literatura Colombiana, N.º 34, enero-junio, 2014, pp. 13-33.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras Completas*. Vol. 1, 2 y 3. México: Siglo XXI, 2011.

JITRIK, Noé. “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”. In: Corral, Wilfrido (coordinador). *Obras Completas / Pablo Palacio*. Colección Archivos. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

_____. *Atípicos en la literatura latinoamericana* (Prólogo). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996.

LADDAGGA, Reinaldo. *Literatura indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

LÓPEZ DE ABIADA e PÉREZ CINO, W. (coords.) Dossier: Pensar el canon. Teoría y ejercicio crítico. *Iberoamericana* VI, 2006.

LÓPEZ, Pierre. “Lecturas y/de estructuras en las novelas de Pablo Palacio”. In: Corral, Wilfrido (coordinador). *Obras Completas / Pablo Palacio*. Colección Archivos. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

MANZONI, Celina. “Una estética de la ruptura”. In: Corral, Wilfrido (coordinador). *Obras Completas / Pablo Palacio*. Colección Archivos. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

MIGNOLO, W. (1998). «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). En *El canon literario*, E.Sullá (ed.), 237-270. Madrid: Arco / Libros.

PALACIO, Pablo. *Obras Completas*. Edição crítica. Coordinador: Wilfrido H. Corral. Colección Archivos. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

PALMERO González, Elena. “Deslocamento”. Zila Bernd (org.). *Dicionário das mobilidades culturais; percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PITOL, Sergio. *El mago de Viena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

PIZARRO, Ana (coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987.

POZUELO YVANCOS, J. M. *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Ed. Episteme, 1995.

RAMA, Ángel. *Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

REVISTA Letras Libres. Especial Verano “Los raros”. México, Agosto 2012.

ROSMAN, Silvia. *Dislocaciones culturales. Nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, Colección Ensayos Críticos, 2003.

RUFFINELLI, Jorge. “Pablo Palacio: retrato de un precursor maldito”. In: Corral, Wilfrido (coordinador). *Obras Completas / Pablo Palacio*. Colección Archivos. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

2.2 Atividades didáticas

2.2.1 Disciplinas ministradas na pós-graduação

Como parte das atividades do pós-doutorado vinculadas ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, foi oferecida a disciplina intitulada “Raros e excêntricos na literatura latino-americana contemporânea: tensões do cânone”, para os cursos de Mestrado e Doutorado desse programa, em conjunto com a Prof. Dra. Elena Palmero González no primeiro semestre letivo de 2015 e no primeiro semestre letivo de 2016. A preparação da disciplina e o diálogo com a supervisora e com os alunos em sala de aula serviram como campo de trabalho para colocar a prova algumas das hipóteses teóricas da pesquisa e também para divulgar e discutir com os estudantes a temática proposta e a análise dos textos dos autores contemplados no corpus da pesquisa. A seguir, o Programa da disciplina ministrada:

PROGRAMA: Pós-Graduação em Letras Neolatinas		
DISCIPLINA:		
Prof. Elena Palmero González/ Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo	Siape:	Código: LEN
PERÍODO: 1º semestre 2015 e 1º semestre 2016		NÍVEL: Mest./ Dout.
Área de Concentração: Estudos Linguísticos Neolatinos / Estudos Literários Neolatinos		
HORÁRIO: Terça-feira (13:30- 16:00 horas)		
TÍTULO DO CURSO:		
Raros literários: cânone e repertório no sistema da literatura latino-americana		
EMENTA: Cânone e repertório na constituição de sistemas literários. Genealogias literárias. O		

conceito de raro literário. Escritores raros, excêntricos e deslocados. A genealogia dos raros na formação de repertórios literários. Os raros e o cânone. Os raros e a história da literatura. Raros da literatura hispano-americana e brasileira contemporânea. A genealogia dos raros na transformação do cânone literário latino-americano.

BIBLIOGRAFIA:

ACHUGAR, Hugo. ¿Comme il faut ? Sobre lo raro y sus múltiples puertas. *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponível: <http://lirico.revues.org/79>

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. “Los sistemas literarios como categorías históricas, Elementos para una discusión latino-americana”. In: *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

COUTINHO, Eduardo. “Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina”. Carlos Baumgartem (org.). *Histórias da Literatura: itinerários e perspectivas*. Rio Grande: Ed. FURG, 2011.

DE PRADA, Juan Manuel. *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. La Piqueta, Madrid, 1978.

GIMFERRER, Pere. *Los raros*. Barcelona: Planeta, 1985.

GIRALDI Dei Cas, Norah. “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponível: <http://lirico.revues.org/433>

GUZÁN, Diana Paola. “El canon. Construcción y (de)construcción de la memoria”. *Estudios de Literatura Colombiana*, N.º 34, enero-junio, 2014, pp. 13-33.

LÓPEZ DE ABIADA e PÉREZ CINO, W. (coords.) Dossier: Pensar el canon. Teoría y ejercicio

crítico. *Iberoamericana* VI, 2006.

MIGNOLO, W. (1998). «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). En *El canon literario*, E.Sullá (ed.), 237-270. Madrid: Arco / Libros.

PALMERO González, Elena. “Deslocamento”. Zila Bernd (org.). *Dicionário das mobilidades culturais; percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

PIZARRO, Ana (ccord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Coordinadora. México: El Colegio de México, 1987.

POZUELO YVANCOS, J. M. *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Ed. Episteme, 1995.

RAMA, Ángel. *Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

REVISTA Letras Libres. Especial Verano “Los raros”. México, Agosto 2012.

ROSMAN, Silvia. *Dislocaciones culturales. Nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, Colección Ensayos Críticos, 2003.

SULLÀ, Eric (ed.) *El canon literario*. Madrid: Arco / Libros, 1998.

2.2.2 Cursos de curta duração ministrados

Durante o mês de outubro de 2015 ministrei o curso “Raros e excêntricos na literatura latino-americana”, no Instituto Cervantes do Rio de Janeiro. O curso esteve dividido em quatro sessões nas quais apresentei aspectos teóricos relacionados com a problemática dos raros na literatura, assim como sessões individuais para discutir cada um dos autores incluídos na pesquisa de pós-doutorado: Felisberto Hernández, Pablo Palacio e Campos de Carvalho.

2.3 Participação em bancas

Durante o período do pós-doutorado participei como membro das seguintes bancas:

- Deslocamentos e discursos de memória em *Inventario secreto de La Habana* de Abilio Estévez. Nome da candidata: Lays Gabrielle Neves Moraes. Letras Neolatinas. Universidade Federal do Rio de Janeiro (Banca de Mestrado)
- Poéticas do deslocamento na literatura hispano-canadense contemporânea: a obra de José Leandro Urbina. Nome da candidata: Claudia Sulami Ferraz Neustadt. Letras Neolatinas. Universidade Federal do Rio de Janeiro (Banca de Mestrado)
- Do espectador ao espaço: trânsitos, olhares e constelações em Andrés Caicedo e Torquato Neto. Nome da candidata: Aline Rocha de Oliveira. Estudos de Literatura. Universidade Federal Fluminense (Bancas de Qualificação de Mestrado).
- Mito: literatura, política, uma revista colombiana. Nome do candidato: Vítor Kawakami. Língua espanhola e literatura espanhola e hispano-americana. Universidade de São Paulo (Banca de Qualificação de Mestrado)

2.4 Participação em eventos científicos

2.4.1 Conferências oferecidas

- “Raros e excêntricos. Cânone e deslocamento na literatura latino-americana”, conferencia realizada no marco do projeto *Prosa Crítica* do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, o dia 28 de maio de 2015.
- “Raros e excêntricos na literatura latino-americana”, conferencia realizada no marco do Ciclo de Debates *Conversas sobre literatura em tempos de greve III*, no Instituto de Letras da UERJ, o dia 28 de julho de 2016.

- “Os raros na literatura latino-americana”, conferencia realizada no marco da *I Semana de Comunicação e Língua*, na Escola Superior de Propaganda e Marketing, ESPM, o dia 26 de abril de 2016.

2.4.2 Comunicações apresentadas em eventos

- “Deslocando o cânone, raros e excêntricos na literatura latino-americana: Felisberto Hernández, Pablo Palacio, Campos de Carvalho”, trabalho apresentado no XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, realizado na UERJ nos dias 19 a 23 de setembro de 2016.
- “Raros e excêntricos. Cânone e deslocamento na literatura latino-americana”, trabalho apresentado no XI Seminário Internacional de História da Literatura, realizado na PUC Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, os dias 6-8 de outubro de 2015.

2.4.3 Organização de simpósio

- Em 2016 organizei o Simpósio Temático “Literatura Latino-americana Contemporânea: Deslocamentos e Novas Estratégias Narrativas e Críticas”, no XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, realizado na UERJ nos dias 19 a 23 de setembro.

3. Artigos publicados

Durante o período do pós-doutorado foram publicados os seguintes trabalhos de minha autoria (os artigos completos são apresentados no anexo deste relatório):

- “América Latina: os raros na literatura”. Revista Eletrônica Caju. Julho 19 de 2016.
- “Pós-escrito ou de como não consegui escrever um ensaio sobre Bolaño”. In: Antonio Marcos Pereira e Gustavo Silveira Ribeiro (org.). *Toda a orfande do mundo. Escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- “Monstros e arquivos. Textos críticos reunidos, de Roberto González Echavarría” (Resenha). Revista ALEA, UFRJ, n. 17/2 de julho-dezembro, 2015.
- “A prosa delicada de Tomás González”. *Jornal Literário Rascunho*, agosto, 2015.
- “Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea”. *Revista Landa*, Vol. 3, N. 2, 2015.
- “Las intervenciones críticas de Roberto Bolaño: el escritor como estrategia en el combate literário”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. XVIII, N. 36, Julio-Diciembre, 2014.

Anexo

Artigos Publicados (Texto completo)

Os raros na literatura latino-americana¹⁵

O que pode unir autores latino-americanos tão diversos como Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Armonía Sommers, Pablo Palacio, Mario Levrero, Juan Rodolfo Wilcock ou Campos de Carvalho? Apesar das características específicas que definem suas obras, todos eles em algum momento foram qualificados como autores “raros”, “excêntricos” ou “atípicos”. Mas, o que significa isso?

A diversidade de suas propostas coloca em evidência um dos primeiros desafios que aparecem ao aproximar-se da temática: a extrema dificuldade para chegar a um consenso sobre a definição ou tipificação do raro literário.

Aparecem duas linhas de desdobramento do problema desde o próprio significado da palavra: por um lado, a questão do pouco frequente, escasso; e por outro, a questão do extraordinário e do extravagante. Aqui, teria uma implicação de valor, como algo insigne, sobressalente, uma coisa que sobressai de um conjunto, que se destaca, que é propenso a singularizar-se.

Passando propriamente ao campo literário hispano-americano, a primeira referência ao problema se remonta ao livro do poeta modernista Rubén Darío, intitulado precisamente *Los raros*, publicado pela primeira vez em 1896. O livro está composto por um conjunto de perfis biográficos que Rubén Darío escreveu para o diário *La Nación*, de Buenos Aires, ao final do século XIX. Entre os escritores que Darío comenta estão o Conde de Lautréamont, Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, León Bloy, José Martí, Ibsen e Eugenio de Castro.

O que Darío entendia como raro naquele momento pode ser entendido como aquilo que era oposto à tradição hegemônica. Nesse sentido, para Darío o raro, o que Noé Jitrik (1996) vai chamar depois de *atípico*, apareceria como a não aceitação de um certo caminho preestabelecido. Para Darío, esses autores e essa literatura rara configurariam uma espécie de resistência. Acho que isso se mantém nas diversas tipificações posteriores do

¹⁵ Revista Eletrônica Caju. Julho 19 de 2016.

raro ou atípico. Permanece uma certa ideia de um tipo de literatura ou de autor que resiste a uma tradição central ou ao que se esperaria de uma certa literatura.

Assim, uma maneira frequentemente utilizada para compreender e tipificar os escritores ou escritoras raras tem sido a de destacar como eles se afastam de uma tradição literária que por diversos motivos (lugar de nascimento, pertencimento comunitário, momento histórico em que publicam sua obra etc.) deveria ser a sua, e, em troca, escolhem uma outra filiação, que parece singular e que se opõe à tradição hegemônica.

Escrita e vanguarda

Os raros poderiam se aproximar dos autores vanguardistas, embora existam algumas diferenças importantes entre eles. Para Sergio Pitol (2006), outro dos escritores contemporâneos aficionados aos raros ou excêntricos, haveria uma diferença central entre os raros e os vanguardistas, no sentido em que os vanguardistas tendem a ser bastante normativos, tendem a formar grupos (e a expulsar de vez em quando algum membro do grupo) e a determinar, ou pelo menos tentar determinar, o que seria uma *verdadeira* literatura através de manifestos, revistas, intervenções. O raro, pelo contrário, não costuma fazer grupos, se isola, não faz nenhum manifesto, não costuma definir normativamente o que seria a literatura, nem mostra muito interesse em participar da vida política. Por esses motivos, alguns deles foram acusados de alienados ou identificados mais à direita do espectro político, como poderia ser o caso de Felisberto Hernández.

Outra questão que surge ao se aproximar do tema é a relação que poderia ser estabelecida entre obra e biografia. É o autor raro ou é rara sua obra e sua escrita? De maneira frequente a questão dos raros tem sido encarada desde uma perspectiva que se aproxima muito mais das características específicas de uma determinada personalidade excêntrica ou marginal.

O livro do espanhol Juan Manuel de Prada, *Desgarrados y excéntricos* (2001), é um bom exemplo desta perspectiva. Aqui, mais que as características de uma obra literária, que na maioria dos casos teria pouco ou nenhum valor estético, o que interessa são as vidas destes seres marginais e excêntricos. Um dos epígrafes do livro é uma frase de Oscar Wilde que evidencia muito bem a questão: “Un gran poeta resulta la menos poética de las criaturas. Los poetas mediocres, en cambio, son absolutamente fascinantes. Cuanto peores

son sus rimas, más pintorescos parecen” (Prada, 2001, p. 9).

O que podemos ver, através desse exemplo, é como também o conceito do raro vai se reconfigurando no tempo. Enquanto para Dario o valor estético da obra era central na definição do raro, para Juan Manuel de Prada o que mais interessa são as características de uma determinada vida literária: desgarrada, excêntrica, triste, maldita, marginal.

Indo um pouco além nesta perspectiva, poderíamos pensar que os raros hoje em dia podem estar associados com um gesto performático, tanto na obra como na forma em que estes escritores apresentam a figura do autor de maneira pública. Pensemos, por exemplo, nos casos de escritores hispano-americanos contemporâneos, como César Aira, Fernando Vallejo ou Mario Bellatín, nos quais a *raridade* passaria não só pelas características de algumas de suas obras (especialmente nos casos de Aira e Bellatín), senão também pela forma em que realizam uma performance particular da figura do autor.

Um ponto interessante aqui é ver como então o significado e os usos políticos do conceito se modificam em relação a diversos contextos históricos. E como também vai se configurando uma determinada filiação dos raros. Assim, escritores contemporâneos recuperam alguns desses autores criando uma genealogia própria e alterando de algum modo o cânone e as histórias da literatura. Mas por que o interesse de autores como Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño ou César Aira por esses autores esquecidos e marginais? O que há nessas obras que se torna uma possível saída para certo impasse na literatura contemporânea?

Escritores à frente de seu tempo

Não se trata simplesmente de uma questão de resgate e de um trabalho reivindicativo, como já advertia Jitrik (1996). Trata-se melhor de confirmar o caráter antecipatório ou visionário destes autores raros, que em muitos casos, sem plena consciência, estavam gerando uma ruptura que somente poderia ser compreendida e assimilada muito tempo depois. Essa ideia está em sintonia com a afirmação de Giraldi (2010), no sentido em que a diferença na escrita que apresenta um autor raro pode chegar a generalizar-se e em alguns casos tornar o raro um clássico. Acredito que é esse o caso de Kafka, por exemplo, e é também a forma como Jitrik entende em parte o lugar dos raros em um determinado sistema literário.

Na perspectiva de Jitrik (1996) seriam raros ou atípicos, como ele prefere chamá-los, os escritores de ruptura, mas não todos eles, somente aqueles cuja proposta não teria sido aceita. Para ele os raros seriam aqueles que fizeram essa ruptura e ainda não foram totalmente assimilados. Seriam autores que ainda mantêm uma certa resistência a serem incorporados pelo sistema literário.

Um exemplo claro para Jitrik é o caso de Macedonio Fernández, que até hoje continua sendo um raro, um autor que não consegue ser assimilado totalmente pelo sistema literário e que não tem descendência. Embora existam muito mais estudos sobre ele, publicações de suas obras, resenhas críticas, ainda assim, Macedonio segue sendo um autor de difícil incorporação e que não tem gerado aparentemente uma estirpe de continuadores. Nessa perspectiva, o cerco sobre os raros parece se estreitar em boa medida. Autores como Kafka ou inclusive Felisberto Hernández, deixariam há tempo de ser considerados autores raros ou atípicos, pois sua proposta de ruptura já teria sido plenamente incorporada pelo sistema literário.

Finalmente, a consideração e estudo dos raros ou atípicos nos leva também a problematizar as operações críticas, métodos e configurações das diversas histórias da literatura. Alguns desses raros, por exemplo, teriam conseguido alterar a estrutura dessas histórias ou pelo menos problematizar o estabelecimento de cortes históricos compactos que pretendiam identificar uma época ou período histórico-literário, através de uma série uniforme de características. Pelo contrário, a identificação dos raros dentro de uma determinada série histórica permite evidenciar o caráter poroso, não linear e dinâmico das histórias da literatura.

Bibliografia:

- BLIXEN, Carina. “Variaciones sobre lo raro”. Cahiers de LI.RI.CO, N.5, 2010.
- DARIO, Rubén. Los raros. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1952.
- DE PRADA, Juan Manuel. Desgarrados y excéntricos. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- GIRALDI Dei Cas, Norah. “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, Cahiers de LI.RI.CO, N.5, 2010.
- JITRIK, Noé. Atípicos en la literatura latinoamericana (Prólogo). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996.

PITOL, Sergio. El mago de Viena. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Pós-escrito ou de como não consegui escrever um ensaio sobre Bolaño¹⁶

Quando meu amigo Antônio Marcos Pereira me convidou para participar de um livro de ensaios sobre Bolaño recebi a notícia com entusiasmo. Desde minha tese de doutorado, concluída em 2010, não escrevia nada realmente novo sobre ele. Como acontece depois de realizar uma pesquisa tão longa sobre um autor, fiquei cansado e um tanto aborrecido. Assim que intencionalmente procurei me afastar de Bolaño e deixar que a distância, como no caso de alguns amantes, permitisse um melhor reencontro posterior. Agora, três anos depois, achei que poderia ser esse momento (e foi, mas não exatamente como eu esperava).

Meu primeiro impulso em direção ao ensaio foi recuperar uma ideia relacionada com o romance de artista. Na entrada de meu diário do dia 17 de maio de 2013 escrevi: “Ideia para um ensaio: fazer uma genealogia do romance de artista. Analisar suas mudanças técnicas. Comparar com os contemporâneos Bolaño, Vila-Matas, Roth.” A ideia, evidentemente, era excessiva, mas pensei que podia restringir o trabalho à análise de um livro de Bolaño, aliás, de uma parte de um livro de Bolaño: *A parte de Archimboldi*.

Intrigava-me, fazia tempo, a figura desse escritor oculto, que fugia da fama e do reconhecimento. Intrigava-me precisamente por habitar uma época na qual o escritor aparece como uma superestrela, uma época cheia de luzes, holofotes e exposição da intimidade tão acentuada como a nossa. E também quiçá me intrigava essa figura e a ênfase na obra de Bolaño por uma certa ética do fracasso e o anonimato em contraposição ao que vem acontecendo com sua figura e sua obra depois da sua morte. Juan Villoro colocava bem a questão quando escrevia, em um artigo para o suplemento cultural do jornal argentino Clarín, que:

“[...] el mundo suele encandilarse con lo que se le resiste y la posteridad lo transformó en leyenda. La fama es un equívoco: el asocial Kafka está en todas las boutiques de Praga, el rostro del Che Guevara vende millones de camisetas y Bolaño es el superestrella que vivió para no serlo.”

¹⁶ In: Antonio Marcos Pereira e Gustavo Silveira Ribeiro (org.). *Toda a orfande do mundo. Escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

Enfim, comecei a ler de novo *A parte de Archimboldi* e a fazer anotações sobre o que lia, procurando especificamente as características deste escritor imaginário, sua formação, suas leituras, sua visão da literatura e do fazer literário. Em meu caderno escrevi coisas como estas: “Reiter não parecia um menino, mas uma alga. Anda com passos inseguros, mas não pela altura senão porque se move como se estivesse no fundo do mar”. “Reiter como escafandrista não pertencia a este mundo, ao qual só ia como explorador ou de visita”. “Reiter fala diferente: questão da linguagem”. “Aos 13 anos deixa de estudar (1933), ano que Hitler sobe ao poder”. “Reiter não serve para nenhum trabalho”. “Diferença entre um bom livro literário e outro: a beleza da história e a beleza das palavras para contá-la: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist, Novalis”. “Primeira leitura literária de Hans: ‘Parsifal’ de Wolfram von Eschenbanch. Por que seria o livro mais indicado para ele segundo Halder?”. “O mestre de música disse que Hans funcionava como uma bomba-relógio: uma mente tosca e poderosa, irracional, ilógica, capaz de explodir”. “Hans pensou que debaixo do seu uniforme de soldado da Wehrmach trazia posta uma roupa de louco ou um pijama de louco”. “Escritor e soldado, como Arquíloco, como Alonso de Ercilla. Tradição hispano-americana”. “Reiter parece corajoso, mas na verdade buscava uma bala que levasse paz a seu coração”. “Método de biografias de escritores encadeadas Hans-Ansky-Ivanov”. “Contraste entre Archimboldi (escritor fora do sistema) e Ivanov (escritor do sistema)”. “Estratégia de descrever o argumento dos romances e contos, mas nunca citá-los diretamente”. “A escrita como uma sessão de hipnotismo, o sujeito que escreve é um sujeito vazio”. “A experiência seria superior à leitura e à escritura. A leitura seria superior à escritura”. “As obras menores existem para ocultar as obras primas”. “Archimboldi divide a literatura em três compartimentos: 1. Os livros portentosos: Döblin, Kafka; 2. A horda, seus inimigos; 3. Seus próprios livros e projetos”. “Bolaño não corrige suprimindo, mas escrevendo e modulando o que acaba de escrever. Acumula”. “O crítico Junge não consegue definir Archimboldi, mas não lhe parece um escritor alemão, nem europeu”. “O talento de Archimboldi não estava só no bom fazer literário e na fabulação, era outra coisa, mas Bubis não sabia, só a pressentia”. “Moravia: escritor burguês e sensato contra Archimboldi: lumpen, bárbaro germânico”.

Tinha muitas ideias, pontos de partida para um possível ensaio inteligente e tal vez inovador. Mas, depois de terminar a leitura e fazer as anotações, eu não conseguia escrever nada. Todo começo era rapidamente abandonado. Todo caminho me parecia impossível ou banal ou previamente esgotado. Sentia que estava passando por um momento de bloqueio criativo, algo que relatei também com uma doença que me afligia por esses dias e que possivelmente era aumentada por minha hipocondria crônica. Embora depois pensei: o bloqueio é por causa de minha doença, ou a doença é por causa do bloqueio? Nem o gastroenterologista nem eu conseguimos desvendar esse mistério (a pesar dos altos custos da consulta).

O que sim apareceu com alguma clareza durante essas tentativas frustradas foi a tendência de minha escritura para se deslizar constantemente para o campo da ficção. Assim o primeiro impulso reflexivo sobre as possíveis transformações históricas do romance de artista, derivou na interrogação sobre as possibilidades de escritura de um ensaio ou um texto crítico sobre um escritor imaginário. Poderia ser feito um texto crítico ou um ensaio sobre um escritor que não existe? perguntava-me. Nesse caso, contrário ao que acontece em muitas ocasiões, temos abundante informação biográfica e ausência de obra. Temos alguns argumentos, algumas referências críticas (ver *A parte dos críticos*), mas nenhum texto. Seria, realmente, um trabalho de detetive como queria Piglia, procurar as pistas deixadas aqui e ali sobre uma obra que não leremos nunca. Uma peça adicional para a enciclopédia das obras que nunca existiram.

Mas é precisamente a vida do autor o que interessa aqui, pensei. São os rasgos de uma personalidade os que determinam sua importância como escritor. Algo, aliás, que aparece frequentemente na obra de Bolaño, tanto em suas ficções como em seus textos críticos ou crítico-ficcionais. Archimboldi parece encarnar muitas dessas características tão positivamente vistas por Bolaño: a valentia, a solidão, a decisão de se manter no anonimato, longe do *mundillo* literário, longe dos centros de poder, a vida errante e à intempérie, o compromisso radical (quase sacrificial) com a literatura.

Pensei então em escrever sobre Archimboldi como se fosse um autor real, faria um estudo crítico ou crítico-biográfico sobre Archimboldi. A ideia me parecia interessante, mas rapidamente percebi que era isso precisamente o que Bolaño havia feito. No final,

terminaria fazendo uma seleção de fatos, ideias, possíveis linhas de interpretação da obra de Archimboldi que já estavam sugeridas no romance. Frustrado decidi abandonar esse caminho e pensar em outra alternativa.

Enquanto isso o tempo passava e se aproximava a data em que deveria entregar o ensaio. Na entrada de meu diário de 8 de outubro escrevi: “Estou perdendo o apetite e com o ânimo decaído. Tal vez por isso não consigo escrever nada que valha a pena para o livro sobre Bolaño. Continuo pensando, escrevo algumas ideias, mas nenhuma parece alcançar a força necessária para despegar realmente. Será que não tenho nada mais interessante a dizer sobre Bolaño?”.

Entre as alternativas que considerava uma começou a ganhar força, embora parecia que de novo se deslizava para o terreno da ficção. E se Bolaño não tivesse morrido aquele 15 de julho de 2003 com 50 anos e no auge de sua produção literária? Pensei em fazer um jogo crítico-profético seguindo um caminho que o próprio Bolaño costumava seguir em seus textos. Por outro lado, como lembrava Rodrigo Fresán, Bolaño gostava de brincar com a ideia de que ele teria morrido como consequência de seu primeiro choque hepático em 1993 e que tudo o que aconteceria depois na verdade seria parte de um sonho ou uma realidade paralela como em um romance de Phillip K. Dick.

Minha ideia era imaginar o futuro literário de Bolaño se ele não tivesse morrido em 2003. Se houvesse aparecido um doador e a operação tivesse sido bem sucedida. Muito provavelmente, pensei, Bolaño não se tornaria aquela figura *pop* que domina hoje a cena. Escreveria mais e bons livros, mas também imaginei que teria alguns fracassos e que, depois do *boom* desses anos a maré diminuiria e passaria inclusive longos períodos de tempo sem que seu nome fosse citado na imprensa cultural. Terminaria *2666* e o final seria distinto ao que conhecemos. Nunca publicaria *O Terceiro Reich*. Não seria citado por Oprah Winfrey. Não seria vendido como um escritor maldito e seus livros não teriam tantos leitores nos Estados Unidos. Continuaría publicando com Anagrama. Nunca ganharia o Premio Nacional de Literatura de Chile e continuaría falando mal de Skármeta e Isabel Allende. Participaria fugazmente como ator em alguns filmes de culto latino-americanos. Haveria um grupo de jovens escritores que o idolatrariam até o final de seus dias. Haveria um grupo de não tão jovens escritores que achariam sempre sobrevalorizada a sua obra.

Alguns anos antes de morrer, aos oitenta e quatro anos, seu nome seria considerado para o Premio Nobel, mas nunca seria o eleito.

Dava-me um certo prazer imaginar aquelas possibilidades, mas seria possível escrever um ensaio desde esse ponto de vista? Tal vez não, o que escrevia se parecia mais com uma das biografias fictícias de *La Literatura nazi en América*. Não é isso o que se espera de um ensaio. Não é isso o que Lukacs e Adorno esperavam de mim.

Parecia que retornava ao ponto zero. Meu amigo Antônio Marcos Pereira me pede um ensaio sobre Bolaño. “Seja arriscado”, ele disse. “Este é o momento”. Em vez de continuar animado com a ideia a questão ia se tornando cada vez mais um pesadelo. Meu estômago não melhorava, minha bolsa de pós-doutorado tinha acabado, minha mulher não tinha tempo para transar e eu não conseguia escrever um ensaio sobre Bolaño.

No limite da minha desesperação criativa pensei em desistir definitivamente da ideia de escrever algo novo e usar um dos capítulos de minha tese que ainda não foram publicados em português. Um deles sobre as intervenções críticas de Bolaño (seus prólogos, discursos, entrevistas) e o outro sobre as características do tipo de crítica ficcional que aparece em algumas de suas obras. Pensava nisso e escutava uma vozinha na minha cabeça, como aquela que lhe falava a Auxilio Lacouture em *Amuleto*: “A saída fácil”. “A saída careta”. “Você é um medroso”. A vozinha tinha razão. Eu não queria fazer isso.

Revisei de novo meu caderno de anotações procurando alguma inspiração e achei esta ideia: “Armar o cânone militar-literário pensado por Bolaño”. Outra das brincadeiras que Bolaño costumava fazer era imaginar os escritores como membros de alguma divisão militar. Nessa brincadeira se misturava sua afeição pelos jogos de guerra e sua visão da literatura como um combate e dos escritores como valorosos guerreiros enfrentados com forças superiores e, a maioria das vezes, malignas. Junto a quem Bolaño gostaria de combater no campo de batalha? Junto a Borges, sem dúvida, junto a Cortázar, Nicanor Parra e Enrique Lihn. Na segunda linha de ataque tal vez estariam escritores que ele considerava valorosos como Sergio Pitol, Pedro Lemebel, Fernando Vallejo. Estariam escritores arriscados como Oswaldo Lamborghini ou Juan Emar. Estariam escritoras como Silvina Ocampo e Carmen Boullosa. Membros da divisão de contraespionagem como Copi ou Wilcock. Na retaguarda autores como Aira (embora não estou seguro se no final Bolaño o incluiria na sua lista ou o enviaria para a Cruz Vermelha), Alan Pauls, Andrés Neuman,

Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Ricardo Piglia, Jorge Volpi, Rodrigo Rey Rosa, Roberto Brodsky. E, claro, um comando suicida composto em sua totalidade por poetas como Rodrigo Lira, Mario Santiago ou Diego Maquieira. A grande maioria de escritores e escritoras hispano-americanos iriam engrossar inevitavelmente as filas dos membros da Cruz Vermelha, homens e mulheres bem intencionados, com algo de talento, com algumas obras valiosas, mas que nunca chegariam a tornar-se guerreiros literários na concepção bolaniana.

Por outro lado e pensando nesse cânone militar-literário, sempre me pareceu exagerada aquela ideia segundo a qual Bolaño teria *reorganizado* o cânone da literatura hispano-americana. Olhando com cuidado, com poucas exceções os autores que Bolaño resgata em suas intervenções são os mesmos que a crítica literária e outros escritores vêm estudando e comentando faz décadas. Mais que *reorganizar* o cânone, suas intervenções contribuíram tal vez para aumentar a visibilidade de certos autores pouco mencionados pela grande imprensa cultural em detrimento de figuras estabelecidas como os autores do *boom* ou os *best-sellers* latino-americanos.

Mas a ideia do cânone-militar também não ia muito longe. Poderia ser tal vez matéria para uma instalação artística ou um poema visual como os de Nicanor Parra (imaginei o cenário, as roupas, as estratégias de combate), mas não parecia ter o fôlego necessário para escrever um ensaio sobre essa ideia. Chegava a um novo beco sem saída.

De improviso, seguramente motivado pelo impulso biográfico e profético já mencionado e pela leitura de um recente livro sobre Bolaño (*El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, escrito por Mónica Maristain) escrevi um título em meu caderno: *Las últimas horas de Bolaño*. Vieram a minha mente o conto de Raymond Carver sobre Chéjov, um texto de Tabucchi sobre Pessoa e o livro de De Quincey sobre Kant que tinha lido há pouco tempo. Não quis lutar mais contra a escrita ficcional que me dominava e comecei a escrever um relato sobre as últimas horas de Bolaño. “Foda-se o ensaio”, pensei. “Vou escrever um conto e espero que meu amigo me perdoe”. Comecei a escrever o relato e a angústia pouco a pouco começou a diminuir, assim como minha saúde mostrava alguns signos de melhoria.

O relato está baseado na entrevista que Mónica Maristain fez com Carmen Pérez de Vega, última companheira sentimental de Bolaño. No entanto, não pretende ser uma

crônica ou um relato verídico dos acontecimentos. Trata-se de um produto de minha imaginação e minha incapacidade para escrever um ensaio sobre Bolaño:

As últimas horas de Bolaño

“Chejov trató siempre de minimizar la gravedad de su estado. Al parecer estuvo persuadido hasta el final de que lograría superar su enfermedad del mismo modo que se supera un catarro persistente. Incluso en sus últimos días parecía poseer la firme convicción de que seguía existiendo una posibilidad de mejoría”.

Tres rosas amarillas, Raymond Carver

“Não posso mais com tantos crimes”, pensou Bolaño, voltando a colocar o manuscrito sobre a escrivaninha. Levava mais de três meses sem escrever uma só palavra do romance e esse dia não seria distinto. Levantou da cadeira e foi à cozinha. Pus a esquentar água e escolheu um chá de uma pequena caixa de madeira. Enquanto tomava o chá olhando pela janela pensou em sua obra, no peso e na responsabilidade de uma obra. Logo riu de si mesmo e agitou a mão esquerda no ar como querendo afastar um mal pensamento. Como se esse pensamento fosse uma matéria sólida que pudesse simplesmente expulsar pela janela, lançar pelo ar para que batesse e se desintegrasse contra o pavimento seco.

Melhor revisar os contos por última vez, pensou. Queria entregar o livro na manhã seguinte em Barcelona. Antes de fechar a janela sentiu uma onda de calor que o bateu no rosto e o fez tossir de novo. Levava alguns dias com um resfriado persistente. Passados uns segundos se recuperou e foi sentar-se frente ao computador. Abriu o arquivo do livro em que esteve trabalhando durante os últimos meses. “Meu seguro económico para o pós-operatório”, havia lhe dito a Carmen, sua mulher, referindo-se ao livro.

No primeiro relato corrigiu uma passagem sem pensar demasiado em seu significado. A passagem finalmente ficaria assim: “Durante un buen rato lo estuve mirando. Yo entonces tenía dieciocho o diecinueve años y creía que era inmortal. Si hubiera sabido

que no lo era, habría dado media vuelta y me hubiera alejado de allí.” Quando escreveu Bolaño não pensou em nenhum sinal premonitório como acostumava fazer as vezes. Só pensava em deixar o livro pronto e entrega-lo a seu editor. Assim que continuou revisando os relatos, sentindo a musicalidade das frases e o ritmo da narrativa sem pensar demais em seus possíveis significados ocultos. No início do segundo relato mudou o adjetivo *carinhoso* por *cuidadoso* para se referir a um pai de família que protagonizava a história, e mais adiante voltou a mudar a ordem de dois parágrafos que, a pesar de todo, continuavam sem satisfazê-lo plenamente. Quando revisava o quinto relato do livro sentiu que algo fazia falta e escreveu quase uma nova página inteira. Bolaño pensou nesse gesto e em que pertencia ao grupo menos frequente de escritores que corrigem por adição e não por subtração de matéria. Enquanto trabalhava, uma frase de Monterroso fluía em sua mente: “Escrever é corrigir”, havia dito Monterroso. “Escrever é corrigir” repetia mentalmente Bolaño.

A noite começava a se instalar sobre Blanes quando terminou de revisar o livro. Guardou o arquivo em um disquete e saiu. O calor tinha diminuído um pouco mas parecia ainda colado a seu corpo enquanto caminhava. Pegou seu filho em casa de Carolina, sua ex-mulher. Intercambiaram algumas frases e voltaram. Bolaño preparou uns macarrones para a ceia. Comeram conversando e fazendo brincadeiras. Os dois estavam de muito bom humor. A tose, no entanto, voltava a intervalos regulares, mas ele não queria dar-lhe demasiada atenção ao assunto. Depois de jantar assistiram televisão até que seu filho dormiu. Bolaño então ficou por um longo tempo contemplando-o enquanto dormia e em seu pensamento pediu aos deuses de sua biblioteca que o cuidaram sempre.

Essa noite quase não conseguiu dormir. A tose e o calor o incomodavam. Levantou-se, deu uma volta pela casa. Percorreu com o olhar os títulos dos livros nas estantes, mas não se decidiu a pegar nenhum. Ficou alguns minutos observando a cidade em silêncio a través da janela. Aquele pensamento voltava, como uma sombra escura que lhe nublava a visão. Bolaño lutava, mas o pensamento parecia mais forte ou, em todo caso, ele se sentia mais débil para enfrenta-lo. Finalmente, quase ao amanhecer, recostou-se na cama e adormeceu.

A tose o acordou. Incorporou-se e notou algumas gotas de sangue sob o lençol. Um acesso de tose o dominou de novo e viu como sua mão direita ficava coberta de sangue.

Levantou-se e foi até o banheiro. Lavou as mãos e o rosto. Começou a sentir se um pouco melhor. Apoiado contra a pia viu seu reflexo pálido no espelho e instintivamente moveu a cabeça de um lado para o outro. Saiu do banheiro, colocou a roupa que tinha deixado sobre uma cadeira no quarto e acordou seu filho. “Te deixo com tua mãe porque tenho que baixar a Barcelona”. Depois de deixa-lo em casa de Carolina voltou e ligo para Carmen. “Necessito que venhas por mim. Não me sinto bem e hoje de manha tossi sangue”.

Quando Carmen chegou Bolaño se sentia melhor, embora seu semblante não fosse tão alentador. “Nos vamos ao hospital” disse ela ao vê-lo. “Já estou bem. Levamos o livro à editorial e *depois* vamos ao hospital”, disse Bolaño. Nesse momento Carmen pensou que não ia ser fácil convence-lo. “O imprimimos em Barcelona, mas nos vamos agora”, ela disse. Saíram para Barcelona e a medida que o dia transcorria Bolaño parecia recuperar o bom animo. Inclusive pararam para comprar algumas coisas antes de chegar a casa de Carmen. Ao entrar colocaram as compras nas estantes da cozinha e depois sentaram no computador para imprimir o livro.

Na primeira página havia duas dedicatórias: “Para meus filhos Lautaro e Alexandra. E para meu amigo Ignacio Echevarría”. A maioria dos relatos também tinham dedicatórias: a Carmen, a seu médico, o doutor Víctor Vargas, a seu amigo Rodrigo Fresán, aos tradutores Robert Amutio e Chris Andrews e uma mais para o escritor argentino Alan Pauls. Não era a primeira vez que Bolaño dedicava seus relatos, mas neste caso é difícil não ver esse gesto como um gesto final de despedida.

Quando terminaram de imprimir o livro, Carmen tirou o disquete do computador e tentou entrega-lo para Bolaño mas ele não o recebeu. “Não, o guardas tu”, disse. Subiram ao carro e Carmen o deixou na entrada da editorial. Bolaño subiu para entregar o livro e ficou conversando com seu editor e alguns dos empregados que, como era costume, fizeram uma pausa em seu trabalho para intercambiar comentários, noticias e opiniões sobre literatura. Falaram sobre tudo de seu último romance. Bolaño parecia contente e recuperado do mal-estar dessa manha. Tanto é assim que quando Carmen chegou por ele já não queria ir ao hospital. Disse que se sentia bem e que não era necessário. Carmen não esteve de acordo e discutiram. Ela esteve a ponto de faze-lo descer do carro e deixa-lo jogado na rua, mas no final desistiu da ideia.

Em contra do que Carmen pensava Bolaño decidiu que deviam voltar para Blanes. No caminho pararam numa área de serviço da autopista onde comeram um sanduiche. Enquanto comiam falaram do último filme de Alex Cox que tinham visto. Um filme que Bolaño tinha visto muitas vezes e que Carmen não tinha gostado. Como sempre cada argumento de Carmen em contra do filme era refutado de maneira enfática por Bolaño até que em algum momento da conversação, depois de um pequeno silencio e quando um enorme caminhão de carga passava pela estrada, Bolaño lhe disse: “No final, tal vez tenhas razão”.

Chegaram frente à casa de Bolaño e se despediram. Carmen devia voltar a Barcelona para pegar sua filha, mas não estava totalmente segura de ir embora e deixar sozinho a Bolaño. Enquanto decidia o que fazer Bolaño apareceu na janela e gritou: “Quando você chegar liga para mim porque estou sem crédito”. Aquilo foi suficiente para que Carmen decidisse ficar. Ligou para uma amiga para que cuidasse sua filha e subiu. Eram as onze horas da noite e os dois estavam muito cansados, assim que foram diretamente para a cama.

Essa noite Bolaño sonhou com seus filhos. Sonhou que estavam numa praia e que encontravam uma tartaruga enorme atrás de uma rocha. A tartaruga se assustava ao vê-los e tentava voltar ao mar, mas o fazia tão lentamente que parecia não se mover de seu lugar. Os três ficam olhando a tartaruga e começam a gritar palavras de animo: “Vamos tartaruga!”, “vai que pode!”, “ao mar tartaruga!”. Finalmente a tartaruga alcança a agua e se perde sob a superfície. “Como Hans”, pensa Bolaño no sonho e de improviso a paisagem se transforma e agora está só no médio do deserto. Tenta dar alguns passos e sente que caminha sobre uma superfície irregular. Ao baixar o olhar da se conta que *todo* o terreno está semeado de cadáveres e acorda sobressaltado.

O relógio sobre a mesa de cabeceira marcava as duas e media da madrugada. Bolaño sacode levemente o corpo de Carmen e lhe diz que não se sente bem e que precisa comer algo. Carmen se levanta e lhe diz que o melhor é ir ao hospital, mas Bolaño se nega e decide levantar-se a preparar um arroz. Sai do quarto, vá até a cozinha e começa a prepara-lo. O vento golpeava com força os galhos das árvores afora e se colava pelas frestas das janelas fazendo um ruído agudo. Quando o arroz esteve pronto sentaram-se à mesa. Com o primeiro bocado de imediato lhe sobreveio um vômito de sangue. Só então Bolaño

aceitou que tinham que ir ao hospital. No entanto, teve tempo de tomar um banho e escutar uma música, como si com esses gestos banais pudesse tal vez afastar a pior das possibilidades. A música que escutava falava de gigantes, falava de um duelo selvagem, falava de entrar em um mundo descomunal, falava da fragilidade. Enquanto atravessavam em silencio a autopista vazia rumo a Barcelona, um verso continuava a se repetir na mente de Bolaño: “Me da miedo la enfermedad donde nadie oye mi voz”.

Quando chegaram ao hospital eram as quatro e meia da manhã. Bolaño parecia tranquilo. Pegou a mão da Carmen e perguntou como estava. Carmen não conseguiu responder. Enquanto esperavam pelos médicos Bolaño se sentou numa cadeira do hospital e Carmen junto a ele sobre uma maca. “Você se lembra da piada da Nuria?”, disse Bolaño. Carmen sorriu. “Um cara se acerca a uma garota em um bar. ‘Olá, como você se chama?’, lhe pergunta. ‘Me chamo Nuria’. ‘Nuria, você quer trepar comigo?’, disse o cara. Nuria responde: ‘Pensei que nunca perguntaria’”.

Depois de passar dez dias em coma como consequência de uma insuficiência hepática, Roberto Bolaño morreu o dia 15 de julho de 2003 no Hospital Valle de Hebrón de Barcelona.

“Monstros e arquivos. Textos críticos reunidos”**de Roberto González Echevarría¹⁷**

A publicação pela primeira vez no Brasil de um conjunto de textos do crítico literário cubano e professor da Universidade de Yale Roberto González Echevarría, permite ao leitor brasileiro um percorrido detalhado por autores, temas e obsessões críticas em torno da literatura hispano-americana, assim como algumas de suas conexões com a literatura espanhola.

De Cervantes a Severo Sarduy e Alvaro Mutis, passando por Calderón, Góngora, Lezama, Carpentier, Borges e García Márquez, os ensaios de González Echevarría aprofundam na análise textual das obras destes autores revelando diversas interpretações, influencias e conexões inusitadas. Embora seu enfoque seja primordialmente sobre as literaturas hispano-americanas e espanhola, tem um destaque especial sua aproximação a Euclides da Cunha e *Os Sertões*, obra chave em um de seus textos críticos mais conhecidos *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (1990) e que na coletânea agora publicada no Brasil é novamente retomada no ensaio “De Sarmiento a Euclides: natureza e mito”.

Tal como aparece no título e é sublinhado pela introdução da professora Elena Palmeiro ao volume, esses dois conceitos, “Monstros e Arquivos”, funcionam como núcleos de atração que vinculam grande parte dos ensaios reunidos. Monstros, no sentido de figuras feitas de rasgos contraditórios e que se exibem, escritores e textos marcados pela sua excepcionalidade. Palmeiro lembra nesse sentido a expressão cervantina usada no prólogo a suas *Comedias y entremeses*, na qual Cervantes chama Lope de “monstro da natureza” para destacar seu talento dramático.

A figura do monstro é central no ensaio que González dedica a obra de Calderón *A vida é sonho*, mas também aparece ao falar de um personagem como Antônio Conselheiro. Em palavras de González Echeverría: “Como Facundo Quiroga, Antônio Conselheiro é um monstro, um mutante, um acidente. Seu caráter evasivo, como um objeto de observação e de perseguição militar por parte da República, deve muito a essa falta de antecedentes classificáveis” (p. 245). E em outro lugar do livro em que o tom ensaístico do volume tende

¹⁷ Revista ALEA, UFRJ, n. 17/2 de julho-dezembro, 2015.

para a anedota e as intimidades da vida literária hispano-americana, Lezama é também retratado desde uma certa monstruosidade: “A gula desaforada e a resultante gordura, que o forçava a escrever sentado em uma poltrona, pois sua barriga não lhe permitia trabalhar confortavelmente em uma escrivaninha, davam a ele um aspecto monstruosamente ridículo” (p. 216).

A apropriação particular do conceito de arquivo, como Echeverría explicita no prólogo ao volume, surge de seus estudos sobre o direito na Espanha e no Novo Mundo dos séculos XVI e XVII e se manifesta em seu ensaio sobre o amor e o direito em Cervantes, mas também em suas análises sobre as formas em que a própria materialidade dos recipientes utilizados para a atividade de arquivar se manifesta metaficcionalmente em obras centrais da literatura hispano-americana como *El Aleph* de Borges e *Cien años de Soledad* de García Márquez.

Além da rigorosidade acadêmica que demonstra a escrita de González Echeverría o livro está atravessado de maneira permanente por uma força afetiva e autobiográfica que permeia as análises e que se evidencia mais explicitamente nas cartas e homenagens póstumas que fazem parte da seleção de textos (Cartas a Alejo Carpentier e ao economista cubano Carlos Díaz Alejandro, assim como textos de despedida para Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal e Álvaro Mutis).

A amizade e proximidade do crítico com vários dos escritores estudados, especialmente com Severo Sarduy, assim como sua cercania com outros críticos destacados no contexto da literatura hispano-americana como o uruguaio Emir Rodríguez Monegal, fazem com que muitos dos ensaios de González Echeverría funcionem eles mesmos como uma sorte de arquivo afetivo e íntimo da vida literária e crítica hispano-americana da segunda metade do século XX. Expondo sua própria intimidade muitas vezes de forma expressiva e radical o crítico parece atualizar aquela máxima de Oscar Wilde: “The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography”.

Embora não seja seu eixo central, Cuba ocupa um espaço privilegiado nos ensaios de González, não somente pela importância que ocupam em suas análises os escritores cubanos, mas também em sua preocupação pela cultura popular e a formação da nacionalidade no ensaio intitulado “Literatura, dança e beisebol no (último) fim de século cubano”. O caso de Cuba, afirma González Echeverría neste que poderia ser considerado

um ensaio de história cultural sobre as origens do *danzón*¹⁸ e da prática do beisebol na ilha: “[...] pode fornecer lições para o estudo da emergência das nacionalidades modernas, que quase sempre são pensadas com base em atividades políticas e intelectuais, ignorando-se outras de caráter mais material ou físico, como os jogos, os rituais coletivos, as danças e até mesmo a cozinha” (p. 276).

Cuba e a política é também um tema inevitável quando se trata de abordar a figura de Severo Sarduy. Neste caso, especialmente no texto de despedida que González lhe dedica a Sarduy, publicado originalmente em 1993, o crítico deixa claro seu posicionamento de defesa do amigo frente aos ataques dogmáticos e homofóbicos sofridos por Sarduy nos anos 60 e 70 por parte de críticos próximos do regime.

No entanto, no ensaio em que analisa a obra *De donde son los cantantes* (1967), o crítico expõe seu sentimento de dúvida sobre o valor atual da obra de Sarduy, fazendo eco de alguns questionamentos que vinculam sua obra com uma cronologia específica (Boom, estruturalismo, pós-estruturalismo) e mostra seu ceticismo frente a algumas das posições do escritor, especialmente seu entusiasmo lacaniano e sua rejeição de um autor como Alejo Carpentier. Parece-me que a tensão revela a tentativa de González por manter certo distanciamento crítico com a obra de Sarduy ao tempo que tenta compreender o fascínio que lhe produz e a sua influencia na sua própria obra crítica.

Escrevendo precisamente sobre Sarduy, González declara um dos princípios centrais de sua prática leitora e crítica: “[...] ler obras modernas e contemporâneas como se já fossem clássicos, ler Sarduy como leio Cervantes e Shakespeare” (p. 333). A seleção de textos reunidos em “Monstros e Arquivos” se configura nessa permanente oscilação entre autores clássicos e contemporâneos e a partir das conexões, continuidades e rupturas que o autor decifra na tradição literária hispano-americana.

Finalmente quero destacar a relevância desta iniciativa, levada a cabo pela professora Elena Palmero da UFRJ, e acolhida pela editora da UFMG, que permitiu reunir e dar a conhecer ao público brasileiro parte significativa do trabalho de um dos críticos mais reconhecidos no campo dos estudos literários hispano-americanos dos últimos anos, assim

¹⁸ Gênero musical que com o tempo seria identificado com a música cubana.

como a cuidadosa tradução do professor Ary Pimentel que consegue manter em português a fluência narrativa e o ritmo da prosa de González.

Tomara que este tipo de iniciativas continuem-se aprofundando no âmbito editorial brasileiro no sentido de promover a difusão do pensamento crítico hispano-americano com traduções em língua portuguesa. Um campo de intercâmbio que historicamente apresenta lacunas, desencontros, e algumas reticências, mas que acredito configura um caminho produtivo e interessante a ser mais explorado e discutido.

A prosa delicada de Tomás González¹⁹

Cachipay é um pequeno povoado a 60 quilômetros de Bogotá incrustado no meio das montanhas que bordeiam a cordilheira oriental da Colômbia. Uma de suas casas rodeada do verde intenso das montanhas alberga um inquilino famoso, mas que, até pouco tempo atrás era quase um desconhecido no campo literário. Tendo publicado seu primeiro romance, *Primero estaba el mar*, em 1983, quando trabalhava como garçom em um bar de salsa em Bogotá, as relações de Tomás González com a fama tem sido esquivas e conflitivas. Etiquetas como “escritor *cult*” ou “o segredo mais bem guardado da literatura colombiana” rodeiam a mitologia criada em torno a seu nome e sua figura.

Magro, alto, de barba branca e espessa e olhar penetrante, González confirma nas poucas entrevistas realizadas sua mínima afeição por toda a parafernália que comumente deve ir atrelada à divulgação de seus livros. “O importante são os escritos, não o escritor” diz em alguma ocasião. “A fama também pode arruinar a obra porque antes que escrever para aprofundar se escreve para andar mostrando habilidades que poderiam prejudicar o texto”. Próximo de gestos como os de Salinger, Thomas Pynchon ou Rubem Fonseca, González se vincula com essa tradição de escritores que decidem optar por um relativo afastamento dos meios e do público.

Tomás González nasceu em Medellín em 1950, cidade onde passou sua infância e juventude. Começou estudos de Engenharia Química que depois abandonou para se formar em Filosofia. A cultura vinculada com sua terra natal, Medellín e o Estado de Antioquia de um modo geral (a chamada “cultura paísa” na Colômbia) aparece de maneira central nos romances que escreveu em seus anos de residência nos Estados Unidos para o qual migrou a finais de 1983: *Para antes del olvido* (1987), *La historia de Horacio* (2000), e *Los caballitos del diablo* (2003). Personagens ligados ao campo e as atividades rurais, famílias numerosas e conflitivas, culto à bebida e episódios de violência conformam o magma destes romances, alguns deles derivados de histórias de sua própria família. *Primero estaba el mar*, por exemplo, conta a história de seu irmão Juan que decide abandonar a cidade para morar perto do mar em uma região isolada do litoral caribe colombiano e acaba sendo

¹⁹ *Jornal Literário Rascunho*, agosto, 2015.

assassinado em circunstâncias um tanto enigmáticas. *Para antes del olvido* também se baseia em histórias familiares a partir de um diário deixado por seu tio Alfonso González.

Além dos romances mencionados, durante sua permanência fora da Colômbia Tomás González publicou um livro de contos, *El rey del Honka-Monka*, e a primeira versão de seu livro de poemas, *Manglares* que teve uma segunda versão publicada em 2006. Trás seu retorno ao país em 2002 publicou *Abraham entre bandidos*, um romance sobre o tema do sequestro e a violência, ambientado nos anos 1950.

Até 2011 González permanecia ainda como um autor para os *happy few*, um grupo pequeno, mas fiel de leitores que reconhecia a qualidade de uma proposta literária sólida e que compartilhava seu nome como uma senha secreta entre membros de uma seita. Nesse ano as coisas mudaram com a publicação de seu romance *La luz difícil* (em português *A luz difícil*, publicado pela editora Bertrand em 2013, com tradução de Joana Angélica d'Avila Melo). O livro se transformaria em seu primeiro sucesso de vendas e lhe daria uma maior visibilidade no campo literário colombiano e hispano-americano. Com isso González deixava de ser um segredo e passava a ocupar lugares de primeira fila no reconhecimento do público e da crítica. Mas isso não fez com que mudasse sua postura em relação à exposição pública da figura do autor. Embora seu nome deixasse de ser apenas conhecido por alguns, sua imagem continua longe dos holofotes. Em uma entrevista publicada na revista *El Malpensante* da Colômbia, González se compara com dois de seus personagens, o pintor David de *A luz difícil* e Leon de *Para antes del olvido*: “Com ambos compartilho a extrema desconfiança e relativo desinteresse pela fama e pelo que chamam ‘a gloria’ [...] Quase ninguém se salva das poses ou dos imbecis óculos escuros. Jovens e velhos fazem o ridículo por igual”.

David é o narrador de *A luz difícil*, um pintor que teve que abandonar sua arte porque estava perdendo pouco a pouco a visão. Voltou ao seu país depois de viver nos Estados Unidos e, trás a morte de sua esposa, mora sozinho em uma casa no campo rodeado de plantas e animais. Ali decide escrever sua história. Mas o que lemos em *A luz difícil* corresponde somente ao capítulo dedicado à morte de seu filho, Jacobo, que decide tirar a própria vida para acabar com a dor física produzida por um acidente de trânsito em Nova Iorque que o deixou paraplégico. O romance narra os momentos prévios ao suicídio assistido de Jacobo aproximando o leitor ao sofrimento de sua família e amigos íntimos e

também aos pequenos momentos de alegria, amor e solidariedade possíveis em meio à tragédia. Segundo o próprio autor, o romance seria “um estudo sobre o sofrimento e a superação do sofrimento”.

É possível descrever a dor? Jacobo e seu amigo Michael, também paraplégico, procuram infrutuosamente metáforas para consegui-lo: “É como se pegassem um serrote e começassem a me serrar divagar a pélvis [...] Às vezes é como se minhas pernas estivessem congeladas e ao mesmo tempo envoltas em tições acesos [...] ou como se lhe tivessem dado um soco perpétuo no estômago” (p. 72). As descrições dos jovens parecem chegar ao limite mesmo da linguagem, ali onde as palavras se tornam inúteis.

Toda a obra de Tomás González parece sinalizar essa impossibilidade da linguagem para expressar a dor e o sofrimento. Em algumas ocasiões essa impossibilidade vai ao encontro das potências da natureza, em outras ao encontro da violência e do trágico. A natureza é central em sua obra, não só como telão de fundo de suas histórias senão como forças que irrompem na narrativa e que permitem por instantes certo ultrapassar de limites: o mar, a floresta, os jardins, ou alguns animais domésticos que geram encontros e momentos de epifania dos personagens, frequentes em seus relatos e romances.

A pintura de um ferry abandonado perto da praia, desgastado pela força das ondas se torna a obsessão de David nos momentos em que seu filho se aproxima da morte. A procura dessa luz difícil que permita plasmar na tela do quadro a potência da imagem em que se misturam a natureza e o artificial: “a luz que contém as trevas, a morte, e também é contida por elas” (p. 58). É essa luz difícil que dá o título ao livro. A pintura então surge como defesa da morte e permite a David fazer comparações com Goya e com El Bosco, no sentido em que a harmonia do mundo não se perde nem sequer nos momentos de pior horror.

Ao contrário do que acontece em uma obra como a de seu conterrâneo Fernando Vallejo, na qual há uma luta e uma inquietude permanente ante a morte e o envelhecimento que se traduz em uma prosa raivosa e impulsada pelo ódio, no caso de González parece se impor uma certa aceitação da morte e da adversidade, traduzida em uma prosa serena, contida e delicada.

Uma das epígrafes de *A luz difícil* pertence ao poeta budista Lin-Chi: “O mundo é instável como uma casa em chamas”. González é praticante do budismo zen e de alguma

forma a prática se manifesta em sua literatura. Tanto no sentido de configurar uma certa filosofia por trás de sua obra e alguns de seus personagens, como também na própria materialidade de sua escrita, na secura e sobriedade de sua prosa que consegue, a força de economia e subtração, fazer vibrar a linguagem com uma intensidade inusitada. Tal vez a mesma intensidade que se manifesta em sua obra na atenção aos pequenos detalhes: o reflexo da luz sobre um rosto, um quarto em silêncio, o canto de um pássaro, os matizes das cores de uma planta no jardim.

Depois de *A luz difícil*, González tem publicado dois romances *Temporal* (2013) e *Niebla al mediodía* (2015), e um livro de contos *El lejano amor de los extraños* (2013). Continua morando em sua casa na montanha. Continua desconfiando da fama.

Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea²⁰

Introdução

De maneira destacada ao longo das últimas duas décadas, embora a estratégia tenha diversos antecedentes, vem aparecendo no panorama literário um tipo de textos narrativos

²⁰ *Revista Landa*, Vol. 3, N. 2, 2015.

que levam críticos e leitores a questionar-se sobre sua condição e estatuto ficcional. Livros que não se deixam circunscrever com facilidade em definições fechadas de gênero forçando a criação de categorias alternativas como romance-ensaio, autoficções, formas híbridas, entre outras. Livros, enfim, que parecem querer sair de seus próprios limites tencionando as margens da literatura. Como afirma Ana Cecilia Olmos, trata-se de escrituras que:

[...] impulsionam a literatura em direção de uma deriva estética que desestabiliza as convenções, não para propor outras formas que acabem igualmente esclerosadas na proteção de seus limites, senão para levar a literatura para além do limite, empurrá-la permanentemente para o abismo que se abre quando se renuncia à tranquilidade das linguagens ordenadas e as certezas de seus fundamentos (OLMOS, 2011, p. 11-12).

Este ensaio procura se aproximar deste tipo de obras com ênfase especial no contexto específico da literatura latino-americana contemporânea. Para isto trabalhei particularmente com textos do chileno Roberto Bolaño, do mexicano Sergio Pitlor, dos colombianos Fredy Téllez e Héctor Abad Faciolince, do argentino Elvio Gandolfo e do brasileiro Nuno Ramos publicados entre o ano 1990 e 2009. As obras estudadas destes autores misturam em sua construção diversos registros discursivos usando recursos da prosa narrativa ficcional, do ensaio, da crítica literária e da autobiografia. Trata-se assim de textos que se situam na fronteira entre o ficcional e o documental experimentando permanentemente com esses limites.

Aspectos como a autoconsciência narrativa e a discussão do próprio processo criativo ao interior das obras se apresentam como elementos ainda importantes para estas formas híbridas atuais, embora parece que elas se colocam em um espaço diferente daquele característico dos anos 80 e 90, especialmente pela procura por produzir efeitos de realidade nos textos. Se as obras metaficcionais procuravam evidenciar o caráter ficcional da realidade e da verdade enquanto construção narrativa, pelo contrário nestas formas híbridas recentes se observa um apelo por produzir efeitos de realidade na ficção. A mistura de gêneros ficcionais e documentais, a inclusão de documentos e imagens de arquivo, o jogo permanente com a identidade real do autor, são algumas das estratégias usadas pelos textos para produzir estes efeitos de realidade.

Neste sentido, a análise se aproxima de questões relativas à problematização do conceito de ficção, da enunciação discursiva e das maneiras específicas em que estes textos as desestabilizam. Ao analisar com mais detalhe as obras surge a ideia de que além de questionar os limites do romance como gênero, estas formas híbridas atuais colocam ou pretendem colocar no centro de sua dinâmica uma problematização do conceito de ficção.

Formas híbridas I

Que entendemos por um livro híbrido? Quais são suas características e especificidades? Como se relacionam estas formas híbridas com a categoria de romance? O conceito do híbrido possui uma longa história nos estudos latino-americanos. Importado da antropologia vem sendo usado com muita frequência na teoria e na crítica literária com diversas conotações. Em estudos, artigos e palestras no campo dos estudos literários o conceito aparece associado basicamente com três aspectos: 1. Com o contato, cruzamento, apropriação ou tradução entre distintas culturas. Uma tradição analítica que na América Latina tem momentos chave na obra de Fernando Ortiz, Gilberto Freire, Ángel Rama, Oswald de Andrade e García Canclini, para mencionar só alguns dos nomes mais significativos. Neste caso, a hibridez da literatura se entende como o cruzamento de tradições culturais diversas presentes no mesmo texto.

2. Relacionado com o ponto anterior, também se fala do híbrido em literatura quando se apresenta a mistura ou fusão de diferentes línguas, por exemplo, o caso da literatura chicana nos Estados Unidos ou da literatura escrita em *portunhol*. Ou do encontro de diversos registros linguísticos no mesmo romance, o que estaria mais próximo de conceitos como os de “polifonia” e “heteroglosia” de Bakhtin.

3. Mais recentemente o conceito do híbrido ou de formas híbridas em literatura vem sendo utilizado para referir-se à mistura de gêneros, ou seja, à presença em uma determinada obra de um registro de escritura que não se vincula exclusivamente a um só gênero literário (romance, ensaio, autobiografia) e que parece, em princípio, localizado em um lugar incerto e ambíguo. Trata-se neste caso de um conjunto de livros que não se adequam facilmente as definições usuais do romance (com trama, personagens, conflito moral, etc.), que se aproveitam intensivamente de recursos do ensaio e da autobiografia e que fazem um uso literário do discurso histórico e do discurso da crítica literária.

Esta última classificação tem sido a privilegiada na minha aproximação ao problema. São este tipo de obras as que me geraram durante as leituras dos últimos anos as maiores inquietações em relação a aspectos como o estatuto do ficcional, a voz autoral e as experimentações com os limites genéricos.

Essa aparente dificuldade taxonômica, gerada intencionalmente ou não por este tipo de textos, tem sido por sua vez expandida pela recepção crítica recente (acadêmica, jornalística, editorial, leituras dos próprios escritores) gerando um pequeno *boom* sobre as formas híbridas. Se seguimos aquela ideia de Borges de que os gêneros dependem menos dos próprios livros que da maneira em que são lidos, nossos protocolos de leitura parecem ter-lhe dado uma nova visibilidade recente a estas formas híbridas.

Se restringirmos o conceito do híbrido à mistura de gêneros, poderiam ser estabelecidas também algumas subdivisões para compreender com mais detalhe estas formas híbridas como:

1. Aquelas que tendo uma primeira inscrição reconhecida admitem, por seu tratamento da linguagem - algo por sua vez difícil de definir com precisão, Costa Lima fala de *espessura da linguagem*, Beatriz Sarlo diria densidade formal - uma inscrição literária posterior. Esta é a forma na qual a entende o próprio Costa-Lima (2006) em seu livro *História-Ficção-Literatura*. Aqui entrariam, por exemplo, os diários, as confissões, as cartas, assim como ensaios sociológicos, livros de história ou de crítica literária que posteriormente entram a fazer parte do que chamamos literatura. Dois casos paradigmáticos seriam *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha e *Facundo* (1845) de Sarmiento, livro este último que Piglia (1986, p. 39-40) precisamente coloca como o fundador da tradição na literatura argentina desse tipo de livro “estranho” que une o ensaio, o panfleto, a ficção, a teoria, o relato de viagens e a autobiografia. Desde este ponto de vista, seria possível pensar algumas destas formas híbridas atuais como continuadoras de uma certa família ou tradição literária caracterizada pela ambiguidade genérica.

2. A mistura de gêneros que têm sido catalogados tradicionalmente como cultos ou altos e gêneros considerados menores, baixos, massivos ou pop (romance policial, ficção científica, romance água-com-açúcar). O caso mais destacado, sem dúvida, tem que ver com o uso recente do romance policial ou romance negro por autores *cultos*. Penso em Bolaño, por exemplo, e tantos outros que usam algumas das estratégias do gênero mas que

geralmente subvertem as premissas do policial clássico (aquele inaugurado por Edgar Allan Poe) seguindo o caminho aberto pelo romance negro americano. Aqui valeria a pena destacar a ideia de Elvio Gandolfo (apud SÁNCHEZ, 2000, p. 22) de que escritores que têm estabelecido rupturas com o cânone estabelecido têm se aproveitado precisamente dos gêneros menores para renovar a literatura, tornando-se posteriormente canônicos, como Manuel Puig, por exemplo. Neste sentido os denominados gêneros “menores” ao participarem dessas formas híbridas deixam de ser secundários e, pelo contrário, tornam-se centrais na renovação literária.

3. A terceira forma que identifico para entender o híbrido está relacionada com livros que propositalmente misturam em sua construção diversos registros discursivos (ensaio, ficção, autobiografia, crítica literária, relato de viagens, diário) mantendo um certo eixo narrativo, a diferencia da suma de fragmentos independentes que caracteriza as Miscelâneas.

Entre as categorias 2 e 3 haveria uma diferencia quanto ao tipo de material e os gêneros usados na combinatória. Enquanto na primeira predominam gêneros pop ou massivos e a mistura aponta geralmente para uma linha lúdica e paródica, na segunda predomina o ensaio, ou o discurso histórico indo em direção de um estilo mais sério e reflexivo.

Os livros que discuto aqui participam dessa ambiguidade genérica embora suas estratégias, temas e estilos sejam diversos. Livros como *Ómnibus* de Elvio Gandolfo, *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño e *Ó* de Nuno Ramos, são exemplos de textos que se mantem na fronteira entre o romance, o ensaio e um tipo de crítica ou história literária. *Ómnibus* e *Ó* incorporam também o registro autobiográfico e do diário íntimo.

Por outro lado, livros que em principio poderiam ser classificados como híbridos, segundo a definição proposta anteriormente, estariam mais próximos da categoria tradicional de Miscelâneas, ou seja, livros que reúnem fragmentos de narrativa, de diário, anotações críticas, pequenos ensaios, esboços autobiográficos, mas sem que exista uma unidade ou trama narrativa que necessariamente os vincule. Este me parece o caso dos livros de Sergio Pitol, *El arte de la fuga* e *El mago de Viena*, assim como *Entre paréntesis* de Bolaño e *Formas breves* de Piglia.

No entanto, vale a pena destacar que todos eles mantem um registro discursivo semelhante relacionado com o jogo autoficcional e a reflexão permanente sobre o literário. Como assinala Ignacio Echevarría, trata-se de um “tipo de escritura confesional a través de la lectura entendida como sustancia autobiográfica del escritor de ficción” (ECHEVARRÍA, 2004, p. 16).

Os paratextos que acompanham estes livros costumam mostrar também algo da ambiguidade genérica que os caracteriza. Um livro como *Ómnibus* de Elvio Gandolfo é classificado na ficha bibliográfica como relato de viagens, mas pode ser lido como um romance, como um ensaio ou como uma autobiografia. *Ó* de Nuno Ramos é classificado como um livro de contos, quando poderia estar muito mais próximo do ensaio. Finalmente, o livro *Traiciones de la memoria* de Héctor Abad Faciolince é apresentado em sua contracapa como “un híbrido de cuento, ensayo y autobiografía”, mas poderia ser lido também como um livro de crônicas literárias.

A dificuldade em classificar estes livros na categoria tradicional de ficção nos leva a considerar um ponto central. Estas formas híbridas tendem a desestabilizar o estatuto que separa o ficcional e o documental. Assim, se há alguns anos se destacavam as estratégias narrativas que procuravam deixar em evidencia o caráter ficcional das obras (autoconsciência narrativa, apelos irônicos ao leitor, ruptura anti-ilusionista do pacto ficcional, etc.) estas formas híbridas buscam evidenciar marcas do real para desestabilizar o estatuto ficcional da narrativa. A incorporação do registro ensaístico e de pesquisas históricas y/o literárias, fotografias, copias de documentos reais, a presença do discurso autobiográfico e de apartes de diário, fazem com que estes livros tomem alguma distancia da categoria de romance e seu pacto ficcional.

No entanto, ao revisar a teoria e a história do gênero romance é possível perceber que essa ambiguidade faz parte de sua própria configuração original e que precisamente esta tem sido uma categoria ampla e abrangente usada para classificar as obras que não se encaixam em nenhuma outra categoria. Os estudiosos do romance tem mostrado como o gênero se aproveita em diversos momentos de sua história de outro tipo de discursos: o

discurso legal, o científico, o histórico, o jornalístico, embora comumente os deplore ou negue os empréstimos adquiridos com todos eles²¹.

Nesse sentido, não apelam estas formas híbridas para a ambiguidade fundamental e constitutiva de um gênero que parece abarca-lo tudo? Seria esse rasgo ambíguo e inclassificável precisamente seu rasgo distintivo e não uma característica particular de um momento recente de sua história?

Formas híbridas II

Em um primeiro momento da pesquisa selecionei um conjunto de textos que me pareciam representativos do problema que me inquietava na literatura contemporânea: *La literatura nazi en América* (1996) do chileno Roberto Bolaño, *El arte de la fuga* (1997) e *El mago de Viena* (2005) do mexicano Sergio Pitol, *La ciudad interior* (1990) do colombiano Fredy Téllez e *Traiciones de la memoria* (2009) do também colombiano Héctor Abad Faciolince, *Ómnibus* (2006) do argentino Elvio Gandolfo e *Ó* (2008) do brasileiro Nuno Ramos²².

Estas obras apresentam características e estilos diversos, mas participam dessa indeterminação genérica que está no centro da minha preocupação. Livros como *La literatura nazi...*, *El arte de la fuga* e *El mago de Viena*, assim como *La ciudad interior*, se aproximam por momentos do discurso da crítica literária. Os livros de Faciolince, Gandolfo e Ramos participam simultaneamente de gêneros como a autobiografia, o diário, o relato de viagens e o ensaio.

La literatura nazi... está construído como um conjunto de biografias de escritores e escritoras do continente americano que mantiveram nexos, as vezes fortes outras vezes tênues, com a ideologia nazifascista. Em principio o livro experimenta com a forma de um manual de história literária. Bolaño contribui para a ambiguidade quando afirma que se trata de uma “antologia vagamente enciclopédica de la literatura filo-nazi en América de 1930 a 2010” (BOLAÑO, 2004, p. 49). Além das biografias o livro contém um anexo com

²¹Ver por exemplo: WATT (2010); ou os artigos reunidos em MORETTI (2009). No contexto latino-americano vale a pena lembrar o estudo de GONZÁLEZ (2000).

²² Fora os latino-americanos poderia incluir livros de Sebald, de Magris, Coetzee ou Rafael Argullol que motivaram minha aproximação ao tema.

o listado de autores, obras, editoras e revistas relacionadas com a literatura nazi na América o que parece dotá-lo de um certo ar documental.

No obstante, as datas das biografias se projetam no tempo para além do ano de publicação da obra, chegando inclusive até o 2015. Da mesma forma, embora o livro se organize como um manual ou enciclopédia, o tratamento da linguagem e o excesso de detalhes na narração ultrapassa as características de um típico manual literário. Finalmente, na última entrada biográfica o estilo distanciado e impessoal do narrador, muda para a primeira pessoa e o narrador se inclui na história identificado com o nome de Bolaño. Esta última entrada adquire características mais próximas de uma narração autobiográfica.

O crítico literário José Miguel Oviedo (2005) fala do livro como pertencente a uma categoria intermedia entre vários gêneros e que poderia denominar-se “ficção não narrativa”, com antecedentes famosos como a *História universal da infâmia* de Borges ou as *Vidas imaginárias* de Marcel Schwob. Contrariando o jogo desestabilizador do texto a contracapa do livro, na edição original de Seix Barral de 1996, faz ênfase em seu caráter ficcional explicitando que se trata de um romance.

No caso dos livros de Pitol aparece um movimento pendular entre crítica e autobiografia que começa com *El arte de la fuga* e se aprofunda em *El mago de Viena*. No primeiro livro ainda há uma clara diferenciação entre os capítulos agrupados em três grandes categorias: *Memória, Escritura, Leituras*. Cada um dos capítulos reúne fragmentos narrativos relacionados com episódios autobiográficos, com questões relacionadas com seu próprio processo criativo e com resenhas ou anotações de tipo ensaístico sobre seus autores e leituras prediletas. O próprio autor afirma que

hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario. De la fusión o choque entre esos géneros se desprende el pathos, continuamente interrumpido y con reiteración diferido del relato (PITOL, 2007, p. 35).

El mago de Viena está formado por uma constelação de fragmentos sem separações por capítulos, onde o registro narrativo passa diretamente do ensaio literário, para lembranças de sua vida, para pequenos relatos de viagens, para apartes do diário, comentários políticos ou anotações sobre sua arte poética. Ao igual que o livro de Bolaño, a

recepção dos livros de Pitol apontam para seu caráter ambíguo e inclassificável²³. Juan Antonio Masoliver falando sobre *El arte de la fuga* diz que

resulta difícil definirlo como género: tiene mucho de memorias, de diario, de autobiografía, comparte la reflexión, las ideas estéticas, el ensayo literario o el apunte psicológico... (MASOLIVER, 1998, p. 65).

Embora em registros discursivos diferentes tanto o livro de Bolaño como os livros de Pitol, Ramos e Gandolfo compartilham uma estrutura fragmentada, algo que os diferencia do texto de Fredy Téllez, *La ciudad interior*. Mais facilmente identificado como um romance, *La ciudad interior* se constrói de forma paralela (inclusive tipograficamente a dois colunas durante o primeiro capítulo) entre a história propriamente do romance, que também se relaciona com a escrita de um livro, e um ensaio ou anotações em tom reflexivo e ensaístico sobre a escritura e a literatura.

O texto de Téllez realiza permanentemente comentários sobre sua própria estrutura e desenvolvimento, girando de maneira central sobre o próprio processo de escritura da obra. A escrita e a literatura são uma preocupação central ao longo do relato. Por momentos o tom ensaístico prevalece, rompendo com a fluidez narrativa, um equilíbrio que é difícil conseguir nestes livros que se movimentam nos limites entre ensaio e romance. *La ciudad interior* é o típico exemplo de texto metaficcional no sentido de apresentar a tematização do processo da escrita e um alto grau de autoconsciência narrativa.

Ao igual que o texto de Faciolince, *Traiciones de la memoria*, o livro de Téllez incorpora fotografias e ilustrações que funcionam como um reforço documental para o que está sendo narrado. Mas, ao contrário do uso de imagens nos textos de Sebald onde as imagens aparecem deslocadas e parecem desestabilizar o discurso, nestes textos latino-americanos há uma clara função referencial e de apoio ao discurso narrativo. Especialmente no caso do texto de Faciolince, as imagens reforçam o caráter documental da história que ele está narrando e contribuem para afirmar uma suposta *verdade* de seu texto. As imagens parecem reforçar o efeito de realidade, como se as palavras por si só não conseguissem alcançá-lo completamente.

²³Não se deve passar por alto, de todo modos, um certo clima crítico e editorial relacionado com estes conceitos de hibridez, mistura, miscigenação, disseminação que procura realçar, as vezes de forma exagerada, o caráter híbrido ou misturado de certos textos.

O livro de Faciolince está conformado por três relatos (*Un poema en el bolsillo*, *Un camino equivocado* e *Ex futuros*) que misturam o registro autobiográfico com a crônica jornalística e o relato de viagens. Especialmente o primeiro, *Un poema en el bolsillo*, apresenta características que nos interessam para pensar a questão das formas híbridas. O relato está construído como uma pesquisa policial-literária para descobrir o autor de alguns poemas que o narrador encontra no bolso de seu pai o dia em que este é assassinado e que são atribuídos a Borges.

O tempo todo o narrador está afirmando o caráter verídico de sua história. “Es una historia real, pero tiene tantas simetrías que parece inventada. Si no fuera verdad, podría ser una fábula. Aun siendo verdad, también es una fábula” (FACIOLINCE, 2009, p. 15). Precisamente, o fato interessante aqui é que os leitores que não conhecem o contexto específico do qual surge o relato (uma polêmica pública na Colômbia veiculada na imprensa e nas principais revistas literárias) poderiam perfeitamente considerá-lo como construção ficcional. Ou seja, como afirma Derrida,

[p]ode-se identificar um trabalho de arte, de qualquer tipo, mas especialmente um trabalho de arte discursivo, se ele não sustenta a marca de um gênero, se ele não sinalizar ou mencionar isto de algum modo? (DERRIDA, 1992, p. 229)²⁴.

Ao deslocar o contexto de publicação do relato do jornal para um livro que se autodenomina na contracapa como “um híbrido de conto, ensaio e autobiografia”, altera-se o pacto estabelecido com o leitor e se deixa em suspenso o seu caráter verídico. As marcas extratextuais destas formas híbridas (capas e contracapas, orelhas, prólogos, ficha bibliográfica, etc.) também contribuem para sua determinação ou indeterminação.

A questão autobiográfica é outra das variáveis centrais na caracterização destas formas híbridas. Em todos os textos analisados aparece um certo tipo de autobiografia ou de autoficção. No caso de Pitol, uma espécie de autobiografia literária na qual se reconstrói a vida seguindo a trilha de suas leituras e do processo que rodeia a escrita de sua obra. O caso de Bolaño estaria mais próximo do que tem sido definido nos estudos literários como autoficção, ou seja, a aparição de um personagem-narrador que guarda rasgos biográficos semelhantes com o autor real, mas que não se identifica plenamente com ele.

²⁴ Tradução própria.

Livros como *Ómnibus* de Elvio Gandolfo e *Ó* de Nuno Ramos, misturam o registro autobiográfico com o ensaio, o diário íntimo e o relato de viagens. Compartilham uma estrutura fragmentada, embora o texto de Gandolfo mantenha uma linha narrativa central relacionada com as viagens de ônibus entre Rosário e Buenos Aires, enquanto que o livro de Ramos reúne uma série de fragmentos, alguns autobiográficos, outros de corte mais ensaístico, pulando entre distintos temas e motivos (entre outros, comenta temas como a linguagem, a decadência do corpo, o impacto da TV, os prédios vazios, o bonde). O livro de Ramos também poderia ser lido como um extenso poema em prosa, pois se destaca o lirismo e o cuidadoso tratamento da linguagem. Alguns fragmentos do livro, especialmente os intitulados *Ó*, poderiam fazer parte de um livro de poemas. Nestes fragmentos adquire maior centralidade a sonoridade das frases, há uma abundância de imagens e metáforas e se quebra com a estrutura narrativa lineal. Inclusive a tipografia do texto muda, usando letra em cursiva, diferenciando-se dos fragmentos mais narrativos e ensaísticos.

Também estes livros receberam um tipo de recepção que destaca seu caráter ambíguo. Alberto Giordano afirma em relação ao livro de Gandolfo que

sin adecuarse por completo a las convenciones de ninguno de esos géneros, el último libro de Elvio Gandolfo se puede leer como un ensayo, un diario íntimo, una novela, y también como una carta de amor (GIORDANO, 2008, p. 72).

José Antonio Pasta diz, na contracapa do livro de Ramos, que

... os textos que o compõem em sua unidade tão estrita quanto desatada não são contos, nem poemas em prosa, nem crônicas, nem ensaios, nem crítica, nem romance, nem autobiografia etc., sendo, no entanto, tudo isso e mais uma coisa incerta e não-sabida (PASTA, 2009).

Em geral, estas formas híbridas recentes podem se enquadrar no que tem sido chamado o giro autobiográfico da literatura contemporânea, constituído pelo auge de escritas íntimas (diários, cartas, confissões), *blogs*, autoficções e inclusive ensaios que desconhecem as fronteiras entre literatura e vida real. Trata-se de textos que, a diferencia do passado, reclamam uma certa *pretensão de verdade* e que desestabilizam o estatuto ficcional do literário.

Por outro lado, todos eles apresentam uma recusa da pura narração, aproximando-se do gesto reflexivo e ensaístico. Em alguns casos, um tipo de reflexão centrada sobre a própria literatura e o ato de escrever, mas também como no caso de Ramos e Gandolfo, por exemplo, um gesto reflexivo que se volta para seu entorno social e simbólico, ultrapassando o campo estritamente literário. Trata-se de uma voz particular (extensiva a muitos narradores e narradoras contemporâneas) que é ao mesmo tempo uma voz pessoal mas que não cai necessariamente no registro biográfico, mas que deriva para uma linha mais reflexiva e ensaística²⁵.

Incerteza, ambiguidade, contaminação, são temas que se destacam quando nos aproximamos destas formas híbridas contemporâneas. Questões que não somente fazem referencia à mistura de gêneros desde um ponto de vista formal, mas também ao estatuto do discurso literário. Essa impureza, para Derrida, seria precisamente a marca distintiva do literário. A lei do gênero seria assim um princípio de contaminação, impureza e transgressão. Para ele,

um texto não *pertenceria* a nenhum gênero. Cada texto *participa* de um ou vários gêneros, não há texto sem gênero, sempre há gênero e gêneros, mas essa participação não é jamais um pertencimento. (DERRIDA, 1992, p. 230)²⁶

Analisando o romance de Maurice Blanchot, *La folie du jour* (1973), Derrida chega à conclusão de que não é possível delimitar o discurso literário, ou seja, haveria um problema de limitação insolúvel. Seria essa impossibilidade precisamente o aspecto essencial de um texto classificado como literário. Assim, o literário estaria em um lugar ambíguo, em um lugar de suspensão, suspensão dos valores, suspensão da lei. Por isso a lei do gênero seria exatamente a suspensão da lei de imposição de limites.

Ao colocar em evidência o caráter ambíguo da sua condição, estas formas híbridas voltam a colocar no centro do debate a ambiguidade e impureza própria do discurso literário.

²⁵ José María Pozuelo a define como “voz reflexiva” comumente associada ao registro do ensaio: “Tal voz reflexiva realiza esa *figuración personal*, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos [os autores] en cuanto responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores” (POZUELO, 2010, p. 30).

²⁶ Tradução própria.

A questão da ficção

Fazendo referencia às formas híbridas contemporâneas Catherine Gallagher afirmava que:

[...] as novas formas narrativas mistas não tornarão obsoleta a pesquisa sobre o que sabemos acerca da ficção – ou seja, o que sua história legou para nossas práticas de leitura –, ao contrário, irão torna-la cada vez mais necessária (GALLAGHER, 2009, p.658).

Penso como Gallagher que a caracterização do que consideramos ficção hoje em dia aparece no centro da problematização destas formas híbridas contemporâneas. Gallagher, no texto citado, mostra como o surgimento do romance não seria somente o surgimento de um gênero de narrativa ficcional entre outros senão precisamente o gênero mediante o qual a ficção (como a entendemos ainda hoje) torna-se explícita e manifesta e é aceita por todos. Assim, os romancistas do século XVIII liberaram a ficção ao renunciarem às tentativas de convencer os leitores de que suas histórias eram verdadeiras ou de algum modo diziam respeito de pessoas reais.

A própria evolução da palavra *fiction* (em inglês) mostra essa transformação ao passar no fim do S. XVIII a significar “Gênero literário que narra eventos imaginários e retrata personagens imaginárias”, tornando obsoleto o significado anterior de “engano, dissimulação, fingimento”. Tanto em português como em espanhol, embora o significado de ficção ainda se vincule ao ato de fingir (“Ato ou efeito de fingir”), o uso mais comum do termo aponta no mesmo sentido de sinalizar um gênero de narração ou representação de fatos e personagens imaginários ou inventados.

O paradoxo apontado por Gallagher é que ao mesmo tempo que o romance liberou a ficção também lhe estabeleceu limites precisos dentro da verossimilhança. De uma ficção “honesta” esperava-se tradicionalmente que fosse não crível (ou seja que estivesse mais próxima da chamada *fantasy*). Somente as narrações verossímeis surgidas no S. XVIII permitiram a afirmação de um conceito mais refinado de ficção, ou seja, histórias críveis que não tivessem a pretensão de serem tomadas por verdadeiras.

Essa aceitação da verossimilhança como forma de verdade antes que de fraude, afirma Gallagher, está na origem do conceito de ficção e, ao mesmo tempo, na do romance como gênero. Algo similar ao que afirma Juan José Saer em *El concepto de ficción*

enquanto que “[l]a verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción” (SAER, 1997, p. 9). Nessa mistura entre o empírico e o imaginário, para Saer, a ficção se manteria à distancia tanto dos profetas do verdadeiro como dos eufóricos do falso.

Para Jaques Rancière essa distinção entre a ficção e a mentira estaria definindo o campo específico da arte:

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, própria ao regime estético das imagens (RANCIÈRE, 2005, p. 53).

Por definição não podemos recorrer a fontes externas à própria ficção para obter informações sobre os personagens. Essa “pobreza do conhecimento da coisa”, seria a essência da ficção tal como definida por Blanchot (2011), o espaço do inverificável que marcaria a fronteira com os gêneros da denominada *non-fiction*. Algo precisamente com o qual experimenta permanentemente a chamada literatura pós-moderna, a auto-ficção e as formas híbridas contemporâneas ao misturar personagens imaginários com personagens reais, ao experimentar com a identidade entre narrador-autor-personagem, ao usar eventos históricos reais como base para construir suas narrativas.

Para Luiz Costa-Lima (2005) o discurso ficcional teria como primeiro traço distintivo a sua posição peculiar quanto à questão da verdade. Todas as outras formas discursivas para ele trazem em comum a presunção de verdade, e o que varia seriam os aparatos da verdade. Assim, a ciência opera mediante validação de hipóteses; a religião mediante a crença e a convicção interna; e a filosofia mediante a eficácia da problematização oferecida. O discurso ficcional por sua parte seria *sui generis* porque suspende a questão da verdade.

No entanto como afirma Costa-Lima, por mais *sui generis* que possa ser o discurso ficcional, ainda assim se apoia necessariamente em um certo pacto social. Assim, a ideia de ficcionalidade pertenceria à expectativa atual do leitor comum de obras denominadas como literárias.

Seguindo estes critérios as formas híbridas parecem se colocar intencionalmente em um lugar incomodo em relação a esse pacto social e as expectativas dos leitores de obras literárias. Tratar-ia-se, para usar os termos propostos por Bakhtin (2003), de uma possível

interpenetração de diversas esferas associadas com determinados gêneros do discurso que, ao se imbricarem, geram complicações para sua definição, assim como para o claro estabelecimento de categorias de leitura.

Por outro lado, ao tentar transgredir novamente essas fronteiras, estas formas híbridas parecem por em cena, de maneira muito explícita e enfática, o caráter problemático do próprio discurso ficcional quanto a sua indeterminação essencial. Em palavras de Rancière:

A soberania estética da literatura não é, por tanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social (RANCIÈRE, 2005, p. 55).

Cedomil Goic (1998) analisando o romance hispano-americano colonial já notava que essa mistura e transgressão de gêneros e registros discursivos não é um fenômeno infrequente na história literária do continente. O recurso já fazia parte das estratégias dos escritores desde pelo menos o século XVII. No obstante, diz ele, corresponderia à experiência primária de leitura o fato de perceber a intenção genérica das obras. Neste sentido, por exemplo, obras como os “livros de visões” e as “alegorias”, seriam gêneros institucionalizados que o leitor compreenderia como obras de edificação espiritual e não como obras de invenção. Assim mesmo, textos da época colonial como *El carnero*, *Miscelanea antártica* ou *Restauración de la Imperial* misturavam o gênero histórico e o tratado de caráter no literário (político, religioso, moral) com histórias imaginárias que funcionavam à maneira de exemplos, sem que por essa razão fossem lidas ou compreendidas em sua totalidade como romances ou obras de imaginação.

O que quero destacar com estes exemplos é o fato de que, embora não se trate de um recurso totalmente inovador, a mistura de gêneros nas obras atuais parece desestabilizar o pacto de leitura institucionalizado entre leitores e obras literárias. Pelo menos essa ideia se desprende quando se analisam as resenhas e comentários realizados por leitores, críticos e outros escritores evidenciando o modo como a questão da indeterminação genérica cobra uma importância central na recepção destas obras.

Como víamos antes, um dos aspectos destacados na análise destas formas híbridas é que se constroem misturando o discurso ficcional (que não teria presunção de verdade, tal

como definido por Costa-Lima) com outro tipo de discursos em que existiria essa presunção de verdade (como o ensaio, o discurso da crítica e da história literária e a autobiografia). Esse *truth claim* seria um aspecto central do romance pós-moderno na América Latina segundo Raymond L. Williams (1995), e tal vez esteja em sintonia com as teses que apontam a um certo *retorno do real* na literatura latino-americana das últimas décadas.

Desde diferentes perspectivas, intervenções críticas como as de Florencia Garramuño (2014, 2009), Reinaldo Laddaga (2007), Josefina Ludmer (2010), Diana Klinger (2007), Alberto Giordano (2008) ou Luz Horne (2011), entre outros, apontam para novas configurações do campo literário latino-americano contemporâneo nas quais categorias relativas ao estatuto do real e da ficção nos textos literários são problematizadas.

Laddaga, por exemplo, destaca como um dos rasgos centrais dos novos artistas e escritores a propensão a explicitar em suas obras as próprias condições de sua realização, os materiais que foram usados e até as causas que levaram ao processo de composição, prolongando deste modo uma das linhas centrais da tradição moderna. Embora para Laddaga essa estratégia seja distinta do modo utilizado por Brecht (de distanciamento crítico) ou da afirmação da artificialidade de todas as construções de linguagem (como em Severo Sarduy). Para ele, esta explicitação recente estaria relacionada com uma vontade atual de *transparência* e uma certa nudez como valoração positiva tanto no artista como nas relações sociais como um todo. Assim, haveria na obra destes autores uma tendência a evidenciar no próprio presente da narração os arquivos de seus processos artísticos gerando uma continuidade entre experiência e escrita e oferecendo ao leitor mais que objetos acabados, a sensação de um processo em curso.

Com uma proposta que tem gerado bastante polemica no âmbito dos estudos literários latino-americanos, Josefina Ludmer parece radicalizar o sentido destas mudanças literárias recentes ao propor o surgimento de um novo estágio denominado por ela como de “post-autonomia” caracterizado pela impossibilidade de localizar as novas obras literárias dentro das categorias tradicionais da crítica. Para Ludmer estas obras fariam parte de um novo espaço post-autonômico no qual se apagam as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre o literário e o não-literário. Ludmer propõe o conceito de “*realidadficción*” como uma categoria mais adequada para entender estas formas híbridas atuais onde ficaria em

evidencia uma mudança do estatuto da ficção no sentido em que já não parece constituir um gênero ou um fenômeno específico mas abarcar a realidade até se confundir com ela.

Klinger e Giordano, entre outros, destacam a preeminência do registro autobiográfico na literatura contemporânea, um certo *retorno do autor*, no sentido de um auge do registro autobiográfico, de gêneros associados ao confessional e de exploração da experiência íntima e subjetiva, posterior à chamada “morte do autor” tal como teorizada por críticos franceses como Roland Barthes e Michel Foucault nas décadas de 60 e 70. No entanto, para Klinger, não se trataria de uma mera ficcionalização da experiência autobiográfica nos textos contemporâneos latino-americanos senão de uma operação *performática*, que consiste na criação do sujeito a través da escrita. Um tipo de operação mais próxima da chamada “autoficção” do que do autobiográfico como era tradicionalmente compreendido.

Para Giordano, esse giro constituído pelo auge de escritas íntimas (diários, cartas, confissões) e *blogs* de escritores, mas também por relatos, poemas e até ensaios críticos que desconhecem as fronteiras entre literatura e *vida real*, corresponderia a uma série de textos que se situam nas margens ambíguas da instituição literária e que impugnem esses limites, embora o façam, na maioria das vezes, mais por indiferença que por uma verdadeira vontade de ruptura com as determinações institucionais.

São textos, por outro lado, que reclamam uma *pretensão de verdade*, caso distinto das novelas autobiográficas que se enquadravam antes em um claro estatuto ficcional. Mas, inclusive no caso destas últimas, para Giordano, o que teria mudado em relação ao passado, não seriam tanto as características próprias dos textos autobiográficos senão suas condições de recepção atuais, o que faz com que as obras que usam vestígios da vida dos autores para construir um relato – algo que sempre se fez na literatura – tendam a ser lidas hoje como uma *performance* intimista, autêntica e honesta.

Por outro lado, relativizando as interpretações mais radicais de Ludmer e de Laddaga, Giordano se pergunta se estas novas configurações corresponderiam realmente a uma transformação essencial no campo da literatura e das artes ou se, pelo contrário,

¿No sería más conveniente pensar que la ambigüedad de algunas prácticas del presente significa otro avatar, condicionado por el estado actual de la cultura pós-moderna, de la tensión entre experiencia e institución que mueve a la literatura

desde sus comienzos, antes que un síntoma [...] de la formación de un nuevo ‘imaginario de las artes verbales’ heterogéneo al que se definió en la modernidad? (GIORDANO, 2010, p. 11).

Seja como transformação radical do estatuto do literário ou como outras possibilidades dentro de um marco de contradição essencial da literatura moderna, o caso é que propostas literárias híbridas como as que vem sendo analisadas neste ensaio geram pelo menos a inquietação frente as possibilidades de relação entre escritura e realidade nos contextos contemporâneos.

Neste sentido, analisando textos literários brasileiros e argentinos publicados especialmente a partir dos anos 80, Florencia Garramuño afirma que:

Não decorre deles a ideia de que um sujeito e uma experiência plenos habitem ‘no real’ mas não possam ser capturados pela poesia ou pela escritura; a ideia é, pelo contrário, que nessa captação de um sujeito e de uma experiência incompletos os textos se colocam como indiferenciados do real (GARRAMUÑO, 2011, p. 38).

Acredito que as formas híbridas discutidas aqui fazem parte de um espaço mais amplo de textos recentes que desestruturam gêneros e subjetividades e que trabalham com esses *restos do real* tal como caracterizados por Garramuño, ou como afirma Luz Horne (2011), textos nos quais não se busca *representar* o real senão sinaliza-lo, incluir o real na forma de indicio ou rastro e, ao mesmo tempo, produzir uma intervenção no real.

Bibliografia

- AMAR Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. “A linguagem da ficção”. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre Paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- COSTA-LIMA, Luiz. *História-Ficção-Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Limites da voz. Montaigne, Schlegel, Kafka*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- DERRIDA, Jaques. “The law of genre”. In: ATTRIDGE, Derek (editor). *Acts of literature*. New York-London: Routledge, 1992.

- ECHEVARRÍA, Ignacio. 2004. "Presentación". In: BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- FACIOLINCE, Héctor Abad. *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2009.
- GALLAGHER, Catherine. "Ficção". In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- GANDOLFO, Elvio. *Ómnibus*. Buenos Aires: Interzona, 2006.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- _____. "Os restos do real – literatura e experiencia". In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.), *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- _____. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GIORDANO, Alberto. *Los límites de la literatura*. Cuadernos del Seminario. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.
- _____. "Una antropología de lo fugaz. Sobre Ómnibus de Elvio Gandolfo". In: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- _____. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- GOIC, Cedomil. "La novela hispanoamericana colonial". In: Madrigal, Luis Íñigo (Coordinador). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ Echeverría, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Tradução de Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- HORNE, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MASOLIVER, Juan Antonio. *Sergio Pitól*. Revista Fractal, No. 10, julho-setembro, 1998.
- MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- OLMOS, Ana Cecilia. "Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual". Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. N. 38, Brasília, julho/dezembro, 2011.
- OVIEDO, José Miguel. *Nazis de Papel*. Revista Letras Libres, noviembre, 2005.
- PASTA, José Antonio. "Apresentação". In: RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- PITOL, Sergio. *El mago de Viena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama, 1997.

POZUELO, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Junta de Castilla y León; Universidad de Valladolid, 2010.

RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

TÉLLEZ, Fredy. *La ciudad interior*. Bogotá: Orígenes, 1990.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond L. *The postmodern novel in Latin America. Politics, culture and the crisis of truth*. Londres: MacMillan, 1995.

**Las intervenciones críticas de Roberto Bolaño:
el escritor como estrategia en el combate literario²⁷**

“Si uno se toma en serio una cosa, o todas, de las que dice un escritor,
es inevitable que lo malentienda y no pueda tomárselo en serio en bloque”

César Aira

A lo largo de su trayectoria como escritor Bolaño practicó una gran variedad de intervenciones críticas: manifiestos, artículos, prólogos, discursos, diálogos con otros escritores, entrevistas. Esas intervenciones se enmarcan en dos momentos específicos separados ampliamente en el tiempo: los años juveniles de la neo-vanguardia²⁸ en el México de mediados de los años 70 y el período de su consagración como escritor a partir de 1998 hasta el año de su muerte, 2003.

A pesar de esta diferencia de etapas, de manera general las intervenciones de Bolaño conservan ciertas características comunes como el humor y el tono provocador y polémico, así como un cierto tipo de escritura que no se preocupa demasiado con las diferencias entre géneros críticos y ficcionales, lo que hace difícil llegar a definiciones cerradas sobre el carácter de estos textos situados entre la crítica, el panfleto, el ensayo, la ficción y una especie de autobiografía de lecturas.

Voy a analizar de manera breve las intervenciones correspondientes a la primera etapa neo-vanguardista de Bolaño como antecedentes importantes para entender el estilo y objetivos de sus intervenciones posteriores como escritor consagrado, las cuales constituyen el mayor volumen de sus textos críticos así como en general, los más conocidos.

²⁷ *Cuadernos de Literatura*, Vol. XVIII, N. 36, Julio-Diciembre, 2014.

²⁸ Uso el término neo-vanguardia para referirme a los movimientos latinoamericanos que surgieron de manera posterior a la vanguardia histórica de las primeras décadas del siglo XX.

Los primeros textos, el gesto neo-vanguardista

Quizás poco explorada en la primera oleada de recepción crítica de la obra de Bolaño, poco a poco las cuestiones relativas a su participación y publicaciones en torno del Movimiento Infrarrealista en México a mediados de los años 70, comienza a ser más investigada y discutida²⁹. Ignacio Echavarría, por ejemplo, decide no incluir en la organización de *Entre paréntesis* estos textos tempranos de Bolaño según él para “[...] no romper la notable sintonía de todos los materiales” (Echevarría, 2004, 15) que componen el libro, es decir los textos publicados por Bolaño a partir de 1998. El propio Bolaño hace pocas referencias a su paso por el Infrarrealismo en sus entrevistas o textos de corte más autobiográfico, aunque es evidente que una novela como *Los detectives salvajes* está construida precisamente sobre esta experiencia y que la figura del poeta rebelde de vanguardia es una figura central en toda su obra ficcional.

Corresponden a esta primera etapa el *Primer Manifiesto Infrarrealista. Déjenlo todo nuevamente* (1977a) publicado en la revista del Movimiento, *Correspondencia Infra*, de octubre-noviembre de 1977; los artículos publicados en la revista *Plural: El estridentismo* (1976a), *Tres estridentistas* (1976b) y *La nueva poesía latinoamericana (crisis o renacimiento)* (1977b); así como en un orden distinto pero en relación con esta etapa, su papel como organizador de una antología de poesía infrarrealista titulada *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (1979).

Este primer conjunto de artículos críticos de Bolaño está enmarcado en un gesto neo-vanguardista tanto en la forma como en los contenidos – pienso en el caso específico del Manifiesto Infrarrealista, pero también en el lenguaje y argumentos de su artículo sobre la nueva poesía latinoamericana – y marca el origen de la actitud rebelde e irónica que vamos a encontrar en sus textos críticos posteriores.

En la búsqueda del joven escritor por unos posibles maestros y modelos a seguir, Bolaño no apunta su mirada para autores que desde los años 30 habían comenzado a realizar una renovación narrativa en América Latina (como Arlt, Onetti o Rulfo) ni a poetas consagrados e innovadores como Nicanor Parra o Neruda. Tampoco hacia los autores que

²⁹ Ver por ejemplo Javier Campo (2004), Patricia Espinosa (2005), Cecilia García Huidobro (2008), Andrea Cobas Carral (s/f).

en ese momento protagonizaban el llamado *boom* latinoamericano (García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar), ni hacia la figura central del mundo literario mexicano del momento: Octavio Paz, aunque este último aparece como el blanco predilecto de los ataques de los infrarrealistas. Bolaño elige, en cambio, recuperar la vanguardia de inicios de siglo, tanto la vanguardia histórica europea, con sus guiños evidentes al surrealismo, como la latinoamericana de los años 20, volviendo su atención y señalando como maestros a los autores del estridentismo mexicano y declarando como sus pares literarios a movimientos neo-vanguardistas latinoamericanos como Hora Zero del Perú, los Tzánticos ecuatorianos y los Nadaístas de Colombia.

Los artículos de *Plural* están dedicados a recuperar el estridentismo a través de una breve presentación y reproducción del *Manifiesto Estridentista* de 1923 y de entrevistas a sus tres principales exponentes: Maples Arce, Arqueles Vela y List Arzubide. Tanto el Manifiesto Infrarrealista escrito por Bolaño como los artículos de *Plural*, *Los estridentistas* y *La nueva poesía...* traen referencias directas e indirectas a los movimientos neo-vanguardistas latinoamericanos mencionados antes.

El Manifiesto Infrarrealista redactado por Bolaño comparte el lenguaje, algunos juegos tipográficos (como los espacios en blanco, el uso de caracteres en mayúscula, la ausencia de signos ortográficos), las proclamas combativas revolucionarias y el tono humorístico de los típicos manifiestos vanguardistas de inicios de siglo XX. Como afirma Jorge Schwartz: “La vanguardia substituye la ‘seriedad’ académica y normativa por el ‘humor’, uno de los aspectos más importantes en todos los movimientos contestatarios” (Schwartz, 1983, 73). El humor que caracteriza esta etapa neo-vanguardista de Bolaño se conserva en el resto de sus intervenciones críticas, como se verá más adelante.

Al igual que los movimientos de vanguardia que lo precedieron, el Infrarrealismo propone también como estrategia central de intervención del artista la conjunción arte-vida-política: “Nuestra ética es la revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa” (Bolaño, 1977a, 3). Los Infrarrealistas proponen “[s]ubvertir la realidad cotidiana de la poesía actual” (*idem*) y para hacerlo proponen desplazar el acto de escribir de sus lugares tradicionales hacia zonas que no sean las más propicias para la escritura. Esta idea que aparece en sus primeras elaboraciones críticas sobre poesía, puede estar relacionada con la manera en que Bolaño coloca en sus ficciones posteriores a escritores y poetas en

situaciones y lugares de peligro, en principio, poco propicios para la creación literaria. Esa relación arte-vida será también un argumento central para los criterios de valoración bolanianos tal como serán evidenciados en sus intervenciones posteriores.

El Bolaño de esta primera etapa es más radical en cuanto al reconocimiento y valoración de la tradición literaria latinoamericana. Frente a los autores de la vanguardia, entre quienes menciona a los estridentistas, a Huidobro, a Borges, a Vallejo, a Girondo, lo que se escribe en los cuarentas y cincuentas “[...] se ve definitivamente asqueroso” (Bolaño, 1976a, 49). A partir de los años 60, según Bolaño, la situación tendería a mejorar con movimientos como Hora Zero en el Perú y como los propios infrarrealistas que retoman el gesto de las vanguardias históricas. Estos primeros gestos del escritor como crítico, dibujan el mapa de la literatura del momento de manera radical, señalando sin ambigüedades qué es lo que vale la pena rescatar del pasado y del presente, de forma a establecer su papel central como continuador de la única línea (según él) ética y estéticamente valiosa en la literatura latinoamericana.

Declaraciones de sus integrantes apuntan como objetivo del Movimiento Infra: “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial” o “[p]artirle su madre a Octavio Paz” (*apud* Cobas, s/f, 1) en un gesto de rebelión frente a la cultura oficial y académica establecida. En estas primeras intervenciones, Bolaño identifica por un lado, el aparato oficial de la literatura, el cual considera mediocre y por el otro, un movimiento estética y éticamente al margen, que considera como el segundo cartucho de dinamita (las metáforas bélicas son características de la virulencia vanguardista y Bolaño no las abandonará nunca) de la poesía latinoamericana del siglo XX. El primer cartucho de dinamita sería el de la vanguardia de la segunda década del siglo, representada de manera ejemplar por los estridentistas mexicanos, a los que Bolaño elige como sus antecesores y a quienes les dedica estos primeros artículos, en un claro movimiento de recuperación de un canon particular que se erige como precursor.

El enfrentamiento se establece en este primer momento entre jóvenes decentes, de “cotidianidad de toilette”, que buscan un *estatus* de escritor, contra los jóvenes anarquistas, los poetas narrativos, los nuevos líricos marxistas los que “viven poesía” y a los que no les importa el *oficio* de escritor. La obsesión de Bolaño, su lucha contra un tipo de escritor servicial, no escandalizador, no rebelde, se mantendrá aunque con algunas connotaciones, a

lo largo de sus intervenciones críticas y también será un tema recurrente en sus novelas y relatos. Pero, como es lógico, la posición del joven vanguardista y rebelde radical se irá transformando con el tiempo. Aunque Bolaño intente mantener en parte el discurso contestatario que caracteriza estas primeras intervenciones, su postura política se hace menos radical así como su posición dentro del campo literario dejará de ser la posición marginal que caracteriza esta primera etapa.

La obsesión de Bolaño por las listas y las clasificaciones, técnica que utilizará también en sus obras ficcionales, puede ser encontrada desde estos primeros textos. Bolaño agrupa escritores, siguiendo con su metáfora bélica, como soldados en un campo de batalla. De un lado el escritor y sus amigos – porque obviamente él está incluido en el grupo privilegiado – y del otro los enemigos, los que escriben desde el “cubículo universitario”, los hijos de Paz, etc. A la figura del escritor oficial y académico, habrá que añadirle en las intervenciones posteriores de Bolaño, la del escritor de éxito de mercado o *best-seller* como figura central contra la cual debe combatir el *verdadero* escritor.

En este sentido, la confrontación le sirve para afirmar y evidenciar su propia visión de lo que debe ser la literatura. Para el Bolaño de este periodo y sus secuaces, la verdadera literatura debe ser una experiencia viva, lenguaje vivo, “el acto de escribir desesperadamente en un callejón sin salida” y de tener la capacidad de arriesgarse en mundos desconocidos, de ahí su insistencia, por ejemplo, en ver la literatura como un “oficio peligroso”.

A pesar del poco impacto que pudo haber tenido efectivamente el Movimiento Infrarrealista, lo que me interesa destacar es que Bolaño evidencia desde el inicio de su actuación como escritor una fuerte voluntad de intervención en el panorama literario latinoamericano, voluntad de influir en el rumbo estético y político de una literatura, de marcar tendencias, de polemizar, de derrumbar canones oficiales y de proponer canones alternativos. Un tipo de intervención además que nace enmarcada en un gesto neo-vanguardista en el cual se imponen estrategias panfletarias y de humor crítico antes que un tono reflexivo, académico o teórico. Este gesto es importante porque es el que se va a mantener con algunas variaciones en sus intervenciones críticas posteriores.

A la manera de los protagonistas de *Los detectives salvajes* (y a la manera de Rimbaud invocada por ellos), el Bolaño crítico también se pierde después de su corto pero

intenso paso por el Movimiento Infrarrealista. Luego de algunos premios y publicaciones que no tuvieron gran repercusión, será a partir de *La literatura nazi en América*, *Llamadas telefónicas*, y definitivamente a partir de 1998 con *Los detectives salvajes*, que Bolaño reaparece con fuerza en la escena de la literatura en lengua española. Después de esos años de relativo silencio, el poeta de vanguardia vuelve convertido en el narrador de la vanguardia. Y a su regreso como narrador consagrado le sigue nuevamente un corto pero intenso periodo de intervenciones críticas en diarios, revistas, ciclos de conferencias y debates que intentaré analizar a continuación.

A partir de 1998, el escritor consagrado

La mayor parte de las intervenciones críticas de Bolaño aparecen después de 1998 y fueron reunidas por Ignacio Echevarría en el libro titulado *Entre Paréntesis*, publicado de forma póstuma en 2004. Corresponden a este conjunto de intervenciones: discursos, prólogos, notas y reseñas sobre literatura, escritos sobre viajes, presentaciones de libros y artículos sobre su propia práctica literaria. Además de estos textos críticos he incorporado en el análisis el conjunto de entrevistas seleccionadas y publicadas por Andrés Braithwaite en 2006 con el título de *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*, así como los diálogos que Bolaño realizó con Rodrigo Fresán, *Dos hombres en el castillo*, publicado originalmente en la Revista *Letras Libres* de Madrid en junio del 2002 y con Ricardo Piglia, *Extranjeros del Cono Sur*, publicado originalmente en el diario *El País* de Madrid, en marzo del 2003.

Como veíamos antes, estas intervenciones críticas se producen, en su gran mayoría, en los últimos cinco años de vida del escritor: el periodo comprendido entre el momento de su consagración, con la obtención del Premio Herralde y del Premio Rómulo Gallegos – dos de los principales premios literarios en lengua española – con *Los detectives salvajes* en 1998, hasta su muerte prematura en el 2003.

El torbellino de la escritura bolaniana se manifiesta también en estos textos que parecen querer apropiárselo todo: lecturas de escritores y obras de todo tipo, clásicos, contemporáneos, latinoamericanos, europeos, norteamericanos, novelas policiacas, del

oeste, comentarios sobre cine, sobre política, textos autobiográficos y sobre viajes, consejos para escribir cuentos y discursos sobre el exilio y la literatura latinoamericana.

Textos como las notas sobre literatura o los prólogos, permiten pensar más directamente la cuestión del escritor como crítico o el escritor como lector y muestran la manera particular en que un escritor se aproxima de otros textos ficcionales y cómo se va definiendo por un lado, su idea de literatura y, relacionado con esto, su propio mito de escritor, algo que también aparece de manera evidente en sus entrevistas.

En relación a la forma de estos textos críticos bolanianos, es posible identificar en ellos varios “modos del ensayo” (Sarlo, 2001), gestos y movimientos que los acercan a las particularidades del ensayo literario, entendido como búsqueda³⁰ y como “ensayo de lecturas” (Giordano, 2001, 71), es decir, cuando la escritura crítica toma la forma del recuerdo. Varios recursos particulares usados comúnmente en el ensayo como la polémica, la metáfora y el aforismo hacen parte en mayor o menor medida de los textos críticos publicados por Bolaño, al mismo tiempo que muchos de ellos poseen la huella de otros géneros como el autobiográfico y el profético.

Así como aprovechan algunos recursos y modos del ensayo y de lo autobiográfico las intervenciones de Bolaño se caracterizan por tener un fuerte impulso descriptivo y narrativo. Bolaño habla de un escritor pero en realidad cuenta una historia: su propia historia, la historia del libro en cuestión, o una historia que le contó el escritor del que quiere hablar. En este sentido, sus notas pueden ser leídas también como ficciones, pequeños relatos que persiguen más un efecto estético que el desarrollo sistemático de una idea.

Es coherente con este argumento, como lo observa Echevarría (2004) la propia intención de Bolaño por situar algunos textos – como las conferencias o discursos *Literatura + enfermedad = enfermedad* y *Los mitos de Chtulhu* – en un libro de cuentos, *El gaucha insufrible*, sin ninguna distinción o separación. Del mismo modo que algunos cuentos de *Putas asesinas*, como *Carnet de baile* y *Encuentros con Enrique Lihn*, al igual que *Sabios de Sodoma*, de su libro póstumo, *El secreto del mal*, se sitúan en un lugar incierto entre el relato, la crítica y la autobiografía.

³⁰ “El ensayo escribe (y describe) una búsqueda [...] En el ensayo se dibuja un movimiento más que un lugar alcanzado” (Sarlo, 2001, 18).

Los textos críticos de Bolaño se alejan de los de un lector profesional o académico. Son textos que se caracterizan por una fuerte presencia de la subjetividad del autor, razón por la cual es posible verlos en conjunto como una especie de “cartografía personal”, como afirman Echavarría (2004, 7) y D’Ors (2005, 197). Muchos de estos textos responden al afecto y transmiten *experiencias* de lectura, más que resultados concretos o fines previamente determinados. No pretenden profundidad, ni se detienen demasiado en el detalle, como es posible observar en los ensayos de Borges, por ejemplo.

Algo que aparece de manera evidente en las intervenciones críticas de Bolaño es el carácter estratégico de sus textos contruidos en permanente tensión por reorganizar un canon latinoamericano enloquecido, según él, por causa de las presiones del mercado y por rescatar del olvido a ciertos escritores, en su opinión, injustamente relegados. Sin embargo, aunque Bolaño escenifique de manera agresiva esa voluntad por imponer ciertos canones y atacar otros, no considero que exista una gran excepcionalidad en sus apuestas canónicas. El canon propuesto por Bolaño coincide, quizás con pocas excepciones, con el canon comúnmente construido por la crítica académica y otros escritores en torno de la literatura latinoamericana en los últimos años.

Tal vez su particularidad sea el tono agresivo y sarcástico con el que descalifica autores identificados por él con la literatura comercial y con posturas sumisas al poder político, pero no se percibe en sus propuestas una gran renovación o cuestionamiento del canon establecido y de los estereotipos vigentes. Lo que sí existe es una intencionalidad por identificarse con ciertos autores que ya hacen parte de ese canon (como Borges, Cortázar, Bioy Casares y Nicanor Parra) y por incorporar su nombre a una familia de escritores contemporáneos que considera valiosos como Sergio Pitol, Ricardo Piglia, César Aira, Carmen Boullosa, Rodrigo Rey Rosa y Fernando Vallejo, entre otros.

Es común encontrar en sus reseñas y comentarios sobre otros autores y obras, pistas sobre lo que es o debería ser su propia literatura. Cuando Bolaño escribe sobre Vila-Matas o sobre Vargas Llosa, para citar tan solo dos ejemplos significativos, los aspectos específicos que destaca de esos escritores – la mezcla de diversos géneros en Vila-Matas, la proliferación de voces en las obras de Vargas Llosa – aparecen también como posibles pistas para acercarse a su propia obra ficcional, o por lo menos, a lo que Bolaño aspiraba alcanzar en su obra ficcional.

En sus intervenciones hay una tendencia a formar grupos de escritores y a establecer jerarquías que finalmente le permiten al propio autor construirse un espacio en el campo literario latinoamericano contemporáneo. En el caso de las clasificaciones bolanianas, los autores tienden a agruparse por características que se acercan más a una cierta posición ética del escritor, que por características formales de su literatura, como veíamos en el caso de las intervenciones críticas de la etapa neo-vanguardista. Lo que prima en las jerarquías de valor bolaniano parece ser una cierta postura *valiente* del escritor frente a la institución literaria, el poder político y el mercado, unido a un compromiso ético en la práctica literaria relacionado con la innovación formal, por un lado, y con “no cerrar los ojos ante el horror”; generalmente Bolaño se refiere con esto al horror de las dictaduras latinoamericanas, pero también a la violencia urbana y más ampliamente al *mal*, uno de los temas que atraviesa toda su obra.

La intención de tratar la literatura americana en su conjunto – incluyendo Brasil, Norteamérica y las islas del caribe no hispánico – que Bolaño realiza en un texto ficcional como *La literatura nazi en América*, no se repite en sus intervenciones críticas. Especialmente se percibe en Bolaño la ausencia casi total de referencias a la literatura brasileña, una constante histórica por parte de los escritores hispanoamericanos (a pesar de algunas excepciones). Aparte de algunos comentarios negativos contra Nélida Piñón y Paulo Coelho (símbolo del escritor *best-seller* contra el que se enfrenta Bolaño en sus intervenciones), no hay referencias a la literatura brasileña en sus textos críticos. En este sentido, sería más exacto hablar del canon literario hispanoamericano, pese a que Bolaño siempre se refiera a Latinoamérica, es éste canon el que tiene en mente cada vez que realiza sus intervenciones críticas.

A partir del momento de su consagración, las intervenciones críticas de Bolaño comienzan a aparecer en diarios y revistas de España y de América Latina y el escritor comienza a ser invitado para dar charlas y discursos en diferentes eventos literarios, académicos y culturales. La mayor parte de sus notas y reseñas sobre literatura, las que escribió de manera más sistemática, fueron inicialmente publicadas en el *Diari de Girona* (donde eran traducidas al catalán) y aparecían en una columna al lado del editorial del diario. La mayoría de estas mismas columnas, con algunos cambios menores, y algunas otras nuevas fueron después publicadas en el diario chileno *Las últimas noticias*.

Otras notas, artículos y entrevistas fueron publicados en suplementos literarios de diarios españoles como *El Mundo* y *El País*, argentinos como *Clarín* y *Página 12*, chilenos como *El Mercurio* y *El Metropolitano* y mexicanos como *Reforma* y *unomásuno*, así como en revistas culturales de Barcelona como *Lateral* y *Ajoblanco*, la revista *Turia* de Teruel y la revista chilena *Paula*. La última entrevista de Bolaño fue publicada en la edición mexicana de *Playboy* en julio de 2003. Otras entrevistas fueron publicadas en periódicos y revistas, impresas y digitales, de Caracas, Bogotá, Córdoba, Turin, Montpellier y La Paz. Así mismo, Bolaño fue entrevistado en radio (Radio Francia Internacional en mayo del 2002) y en televisión (en el programa *Off the record* de la Universidad Católica de Valparaíso y en el programa *La belleza de pensar* del canal por cable 13 de Chile durante su visita al país en diciembre de 1999).³¹

He separado en tres grandes bloques estas intervenciones para analizar con mayor detalle algunas de sus principales características. Estos bloques son: los discursos, las notas sobre literatura y las entrevistas. En cada uno de ellos predomina, aunque no sea de manera exclusiva, un cierto modo particular de la escritura de Bolaño: el panfletario es más común encontrarlo en el caso de los discursos, el autobiográfico en el de las notas sobre literatura y el de la construcción de su imagen como escritor en el caso de las entrevistas.

Los discursos o el neopanfleto literario

En un comentario que le envía por correo electrónico a su amigo Ignacio Echevarría en relación a un artículo que acaba de publicar en el diario chileno *Las últimas noticias*, titulado *Sobre la literatura, el Premio Nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio*, Bolaño dice: “Querido Ignacio: Restif de la Bretonne en las barricadas o cómo seguir haciendo amigos en Chile. El neopanfleto será el gran género literario del siglo XXII. En este sentido, soy un autor menor, pero adelantado” (Bolaño, 2004, 349). Podemos entender los discursos de Bolaño como una especie de panfletos literarios en el sentido de textos que, más que realizar análisis sobre un determinado autor, obra o tradición literaria,

³¹ Un amplio listado con la procedencia de los textos críticos de Bolaño se encuentra en *Entre paréntesis* (2004, 345-355). Puede consultarse una lista con la procedencia de sus entrevistas en Braithwaite (2006, 127-130).

se presentan como misivas polémicas donde un autor expresa de manera frontal y agresiva sus opiniones en favor y en contra de determinados autores y tipos de literatura.

Los textos panfletarios de Bolaño buscan seguidores o contendores y no pretenden analizar a profundidad ningún fenómeno, estético o político. Se trata de evidenciar de manera frontal sus puntos de vista y gustos literarios sin consideraciones con ningún tipo de cortesía o diplomacia literaria.

Bolaño no interviene como investigador o crítico literario, en el sentido convencional y académico del término. El gesto de Bolaño en sus discursos es el gesto de un provocador y un polemista que emite tajantes juicios de valor para llamar la atención sobre determinados autores o para atacar a otros de forma agresiva y demoledora.

El panfletario generalmente se presenta como un marginal porque él mismo se excluye del sistema institucional, como un solitario dotado de coraje intelectual y lleno de indignación. Pero, ¿contra qué se rebela Bolaño, cuál es el objeto de su indignación, de qué quiere convencernos?

A partir de algunos de estos textos podemos identificar los principales objetos de ataque de Bolaño: por un lado, los escritores que venden (ya veremos este punto con más cuidado) y por el otro, los escritores que se rinden ante cualquier forma de poder político establecido.

Como veíamos antes, desde sus primeros textos críticos Bolaño pone en escena una posición neo-vanguardista identificando por un lado, el aparato oficial de la literatura, y por el otro un movimiento marginal identificado con la *verdadera* literatura. En este segundo momento de sus intervenciones, el ataque de Bolaño parece encaminarse principalmente hacia los autores de éxito de mercado (Coelho, Pérez Reverte, Isabel Allende, etc.), a los que se opone una tradición de *verdaderos* escritores (Borges, Cortázar, Wilcock, Fernando Vallejo, Sergio Pitlor).

El peso de las intervenciones bolanianas recae sobre la figura del escritor y del poeta, más que en sus obras específicas. Parece como si la vida del escritor y un cierto compromiso ético, fueran determinantes para juzgar la calidad de una obra.

Aquí el compromiso ético no tiene que ver necesariamente con una cierta concepción del bien y del mal. Bolaño afirma en varias ocasiones que el escritor puede ser un infame y aún así escribir grandes obras literarias (precisamente la relación entre belleza y perversión

es uno de sus temas preferidos). El compromiso ético al que se refiere Bolaño tiene que ver principalmente con una actitud ante la página en blanco: la innovación formal – aunque se pueda cuestionar, como en efecto ha ocurrido, que la obra de Bolaño sea de una gran innovación formal, este es un criterio que él juzgaba central para valorar la calidad de una obra literaria, más allá de haberlo conseguido siempre en sus propios textos.

Una de las cuestiones centrales de los panfletos bolanianos es la lucha entre la *buena* y la *mala* literatura. Pareciera como si Bolaño y junto a él otros autores como Pitol o Vila-Matas, por ejemplo, que también evidencian en sus escritos esa lucha por *salvar* la literatura (lo que para ellos es la *verdadera* literatura), estuvieran en un punto de quiebre, un lugar de giro: de un lado la literatura que ellos quieren y defienden y que ellos mismos *hacen*; de otro lado, algo que no es literatura y que hay que combatir: mala literatura, literatura que vende, literatura que se entiende, falsa literatura (los nombres son variados). Aunque parece difícil llegar a un consenso sobre la definición de lo que sería *mala literatura*, hay un aspecto que se repite en varios textos y discursos de Bolaño: es literatura que vende.

Siguiendo una idea del poeta catalán Pere Gimferrer a quien cita en varias ocasiones en sus intervenciones críticas, Bolaño plantea que ahora los escritores, especialmente en Latinoamérica, estarían buscando respetabilidad. Al no salir de las clases altas y de la aristocracia como antes, donde el escritor buscaba principalmente el escándalo social, la destrucción de los valores o la crítica permanente, sino de la clase media y el proletariado, lo que busca ahora el escritor es respetabilidad, reconocimiento del poder político y reconocimiento del público, y esto se mide a través de la venta de sus libros. “Algunos utilizan más el cuerpo, otros utilizan más el alma, pero a fin de cuentas de lo que se trata es de vender”, dice Bolaño en uno de sus discursos,

¿Qué no vende? Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende. Por ejemplo: Macedonio Fernández no vende. Si Macedonio es uno de los tres maestros que tuvo Borges (y Borges es o debería ser el centro de nuestro canon) es lo de menos. Todo parece indicarnos que deberíamos leerlo, pero Macedonio no vende, así que ignorémoslo. Si Lamborghini no vende, se acabó Lamborghini. Wilcock sólo es conocido en Argentina y únicamente por unos pocos felices lectores. Ignoremos, por lo tanto, a Wilcock (Bolaño, 2004, 312).

A pesar de que el mismo Bolaño se apresure a negarlo, “[e]ra broma. Lo escribí, lo dije sin querer”, dice más adelante en su discurso, esta es una idea que se repite en muchos de sus textos críticos, discursos y en su obra misma.

No deja de ser un tanto paradójico el hecho de que Bolaño se haya convertido en los últimos años relativamente en un escritor de éxito de ventas, no a un nivel de *best-sellers* como Paulo Coelho o Pérez-Reverte, pero sí con niveles de aceptación de mercado más altos que muchos de sus contemporáneos. Quizás la escritura de Bolaño no se aleja tanto como tal vez él mismo quisiera y como admiraba en otros escritores, de las expectativas del mercado, lo cual, unido a su muerte prematura, al *boom* publicitario sobre su figura de escritor *outsider* y a la calidad de su obra, le han permitido ocupar lugares destacados en el campo literario contemporáneo tanto a niveles de ventas de sus libros como en los juicios valorativos de la crítica especializada.

¿Qué buscaba Bolaño con la actitud agresiva y polémica de sus discursos? ¿Por qué ahora, en una época en la que asistimos a una cierta predominancia de relativismo estético, Bolaño intenta revivir el juicio valorativo y agresivo de lo literario, de lo que es *buena* o *mala* literatura? Varias respuestas son posibles. Si pensamos en la figura del escritor como crítico como la de un estratega en el combate literario, podemos entender este tipo de intervenciones como una apuesta agresiva por establecer su propia posición en el campo. Bolaño lanza sus ataques contra una literatura de mercado o sumisa, que para él ha ocupado el lugar que le corresponde a la *verdadera* literatura. Y mediante esa defensa es claro que también defiende su propio lugar, el lugar de su propia obra, que antes de su consagración y de su muerte prematura, tenía poca visibilidad. Su visión obsesiva de la literatura entendida como un oficio peligroso, también la lleva a la práctica en sus intervenciones críticas, apareciendo como el defensor de la *buena* literatura.

Por otro lado, ese gesto se relaciona con el espíritu polémico y contestatario de Bolaño – por lo menos con la figura de escritor que él mismo contribuyó a construir. Tanto en sus entrevistas como en detalles biográficos que revela en algunos de sus textos, Bolaño solía destacar ese afán contestatario como una de las características más marcadas de su personalidad. “La unanimidad me jode muchísimo”, dice, “[c]uando veo que todo el mundo está de acuerdo en algo, cuando veo que todo el mundo anatematiza algo a coro, hay algo a flor de piel que me hace rechazarlo” (Braithwaite, 2006, 37).

En un ambiente literario dominado mayoritariamente por la figura del escritor-crítico-académico, o por el escritor-de-éxito comercial (*best-seller*), Bolaño intenta revivir la figura del vanguardista, el escritor-excéntrico que busca chocar con su discurso y su postura vital, agresiva e irreverente. Aunque la efectividad de esa estrategia sea relativa en el contexto contemporáneo, donde el gesto transgresivo parece ser rápidamente apropiado por el mercado, me parece que la actitud irreverente de Bolaño contribuyó a sacudir un poco el campo literario latinoamericano de los últimos años. Más allá de imponer o no su propia visión de la literatura, el polemista consigue su objetivo: el público no puede quedarse indiferente.

Las notas sobre literatura o la autobiografía del escritor como lector

Contrario al Bolaño polémico y agresivo que aparece en sus discursos, otro Bolaño completamente diferente, generoso – algunas veces *demasiado* generoso – y amigable, aparece en sus notas sobre literatura. Textos que a veces veo como anotaciones sueltas en un diario de escritor/lector, o como pequeños ejercicios de escritura realizados en los momentos en que el escritor se aparta de su novela o de sus cuentos o poemas.

Son textos donde el escritor quisiera compartir con nosotros una experiencia placentera, como cuando un amigo nos recomienda un libro o una película que le ha gustado. “Toma, lee esto”, parece decir Bolaño, “es uno de los mejores libros que he leído en mi vida”. Ese tipo de afirmaciones perentorias es frecuente en sus notas sobre literatura. Afirmaciones que no obedecen a un juicio crítico elaborado sino a un impulso y a un afecto, a una experiencia de lectura que quiere ser transmitida y compartida de inmediato.

Estas notas parecen el testimonio público de un placer de lector. Al igual que Borges, el escritor que más admira, Bolaño repite con frecuencia que es más feliz leyendo que escribiendo y estas notas parecen querer transmitir algo de esa experiencia feliz de lectura.

Las notas de Bolaño son variadas y en muchas ocasiones responden a una solicitud específica: una reseña, la presentación de un libro, un prólogo para una colección. Los temas son mayoritariamente literarios: escribe sobre libros y autores de las más diversas tradiciones y épocas (aunque cuantitativamente se impongan escritores contemporáneos y

de América Latina) o sobre aspectos específicos de la literatura chilena y latinoamericana. Pero también hay notas de viajes y lugares y algunos textos sobre temas políticos.

Concuerdo con D'Ors en que las notas de Bolaño (las cuales él insiste en definir como ensayos a pesar de decir que Bolaño no era un ensayista), “son un homenaje continuo a los escritores que admira” (D'Ors, 2005, 198). Muchos de esos escritores son también sus amigos personales, como en el caso de Rodrigo Fresán, Mario Santiago o Juan Villoro. Pero no sólo en función de la amistad que lo une a ciertos escritores Bolaño realiza sus comentarios elogiosos. Así como suele ser un crítico demoledor con los escritores que no son de su simpatía, también es increíblemente generoso con los escritores que le gustan. Bolaño suele usar frases como “[l]a *sinagoga de los iconoclastas* [de J. Rodolfo Wilcock] es uno de los mejores libros que se han escrito en este siglo” (Bolaño, 2004, 281) o “Aira es un excéntrico, pero también es uno de los tres o cuatro mejores escritores de hoy en lengua española” (Bolaño, 2004, 137).³²

A través de esas notas, muchas veces terminamos sabiendo más sobre el propio Bolaño, sobre su formación, sobre sus gustos, que sobre el autor o la obra en cuestión. Precisamente, un cierto carácter autobiográfico que permea su escritura ficcional (aunque no se trate de la autobiografía tradicional como se verá más adelante), también es posible observarlo en sus intervenciones críticas. A pesar de que Bolaño mostró siempre cierto recelo sobre el género autobiográfico como tal, al que consideraba sólo digno de ejercer por personalidades *singulares* (Bolaño, 2004, 28), la huella autobiográfica se filtra en toda su obra, incluyendo sus notas e intervenciones.

A través de estos textos podemos trazar un mapa de las lecturas de formación del escritor. No sólo de lo que lee en el momento en que escribe sus notas, sino también de sus lecturas de juventud, de los libros que robaba, de los libros que marcaron su vida y que posiblemente influenciaron su propia práctica ficcional. Libros como *La caída* de Camus y más tarde la *Obra gruesa* y *Artefactos* de Nicanor Parra, así como los libros de poesía de Enrique Lihn y de Jorge Teillier. A través de esas pistas es posible rastrear algunas influencias: el impacto positivo que le produjo *La sinagoga de los iconoclastas* de Wilcock, por ejemplo, que Bolaño relacionaba en sus notas con antecedentes famosos como las *Vidas*

³² Su posición positiva respecto a Aira cambiaría unos años después. En su discurso *Derivas de la pesada*, juzgaría la mayor parte de su obra como “acrítica” y “aburrida”.

imaginarias de Schwob, los *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes y la *Historia Universal de la Infamia* de Borges, está detrás de la construcción de una novela como *La literatura nazi en América*. Su preferencia por la épica y la insistencia en el valor y la valentía pueden relacionarse con la influencia decisiva de la obra de Borges, así como el humor y la irreverencia de su postura con las lecturas de Nicanor Parra, Julio Cortázar o Augusto Monterroso.

A través de sus notas es posible identificar los autores que más admira Bolaño. Entre los principales podemos citar a Phillip K. Dick, Burroughs, Borges, Cortázar, Mark Twain y Nicanor Parra, diversas influencias y tradiciones que se mezclan en su propia obra ficcional. En este sentido, no parece arriesgado pensar que gran parte de la obra de Bolaño se caracteriza por una mezcla singular de una tradición vitalista y de aventuras (tipo *beatnik*) y una tradición más meta-literaria como la de Borges y en parte, Cortázar. La propuesta de Bolaño sería la siguiente: en vez de escribir sobre libros y lecturas – aunque también lo haga –, escribir sobre la *vida peligrosa* de los poetas, sobre la cercanía de la literatura con el mal y lo perverso.

Al igual que en algunos de sus discursos, también en las notas hay un impulso narrativo muy fuerte que desplaza la interrogación o la inquisición propia del ensayo, hacia la descripción y la narración, o incluso la poesía – muchos de sus textos suelen terminar con frases que bien podrían haber hecho parte de uno de sus poemas narrativos. Tal vez por esa razón, estas notas se acercan más al artículo y a la crónica que al ensayo propiamente dicho, aunque como en el ensayo, dejen el camino abierto para nuevas incursiones en el tema.

Generalmente la estructura de estas notas sobre literatura se construye con los mismos elementos: un detalle autobiográfico sobre el momento en que Bolaño leyó el libro sobre el que quiere hablar; una breve referencia a los datos biográficos y bibliográficos del autor, cuando éste no es tan conocido; un resumen del argumento de la novela o la descripción del personaje central; algunas frases cortas para definir el estilo del autor o la obra en su conjunto; y el concepto de Bolaño, casi siempre favorable y categórico, sobre la obra y el autor.

El tono predominante en estos textos, como lo anota D'Ors (2005, 198 y ss.) es el tono digresivo e informal. Bolaño pasa de un tema a otro con facilidad, recuerda un sueño,

cuenta una anécdota y luego vuelve al tema central, dando vueltas y desviándose continuamente. Con frecuencia se detiene más en estas digresiones que en el propio tema que se había propuesto discutir. Algunas veces el tema es sólo una excusa para contar una historia, como en la nota dedicada al escritor Rodrigo Rey Rosa (Bolaño, 2004, 199-200). Bolaño dice en el primer párrafo que sería conveniente hablar de sus últimos libros, pero después de clasificarlo como “el escritor más riguroso de mi generación”, prefiere contar una historia que Rosa le contó a él. A partir de ese momento, el texto se convierte en un pequeño relato de la aventura de Rey Rosa en Mali.

También, como en la mayor parte de su ficción, predomina en las notas de Bolaño el tono conjetural. Abundan los adverbios: “tal vez”, “quizás”, y frases que comienzan con: “si mal no recuerdo”, “creo que fue así, pero pudo ser de otro modo”. Así como hay ciertos olvidos – un nombre, una fecha exacta – o displicencias que el autor se permite – como no consultar de nuevo un libro sobre el que está hablando en ese momento. Ese tono conjetural contrasta con sus afirmaciones categóricas pero no las anula, al contrario, parece jugar con la credibilidad del lector, que tiende a confiar más en un autor-narrador que aparentemente está siendo *sincero*.

A pesar de un cierto tono grandilocuente que recorre sus notas sobre literatura, Bolaño conserva el humor y la ironía que caracteriza sus discursos y del cual hace gala en sus entrevistas. Vistas en conjunto, el movimiento entre las afirmaciones categóricas y definitivas, el tono conjetural y la ironía que recorren estas notas, hacen dudar sobre la seriedad y coherencia de las ideas que Bolaño expone. La sensación final no es del todo clara. ¿Está bromeando? A veces parece que sí, otras veces no. ¿Realmente Bolaño cree en todo lo que dice o se trata de una permanente provocación?

Las entrevistas o la construcción del mito personal del escritor

Algunos ejemplos de la recepción de Bolaño en los Estados Unidos pueden servir para ilustrar los andamiajes, equívocos y deseos que se ocultan tras las construcciones de mitos. Tanto la reseña de *Los detectives salvajes* del New Yorker en el 2007, como la elogiosa reseña de 2666, escrita por Jonathan Lethem en *The New York Times Book Review*

en noviembre del 2008, y las reseñas de *2666* y *Los perros románticos* de Sarah Kerr en el mismo diario un mes después, contribuyeron a la construcción del mito de Bolaño como escritor maldito, atribuyendo incluso su enfermedad crónica al uso de heroína, algo que ha sido desmentido por personas cercanas a Bolaño³³.

El equívoco puede obedecer no solamente a una intención determinada por cierto tipo de recepción – que, por otro lado, no es exclusiva de los Estados Unidos – sino a la lectura sin matices del propio mito personal del escritor que Bolaño elabora tanto en sus intervenciones críticas como en su obra narrativa y poética a través de la figura de sus narradores y personajes con rasgos autobiográficos: Arturo Belano, B., Bolaño, etc.

En este caso su supuesta adicción a la heroína pudo haber sido extraída de una crónica que Bolaño escribió para el Diario *El Mundo* de Madrid en agosto del año 2000, titulada *Playa*, donde relata en primera persona la historia de un ex-consumidor.

Con relación a su vida, como afirma Villoro, Bolaño “[r]ara vez rehuyó hablar de temas personales, pero no le interesaba la literatura confesional, sino la autofabulación” (Villoro, 2006, 11). De ahí que sea común que los lectores, incluso los más avisados, suelen caer en la confusión entre vida real y autofabulación, atribuyendo al Roberto Bolaño biográfico hechos y características del Bolaño escritor-personaje. Precisamente ese juego con las fronteras entre la ficción y la autobiografía aparece como una de las estrategias centrales en su obra.

Pero, ¿cuáles son las características de ese mito personal del escritor que Bolaño elabora? La imagen que Bolaño construye de sí mismo es la imagen de un escritor irreverente, polémico, rebelde, valiente, inteligente, solitario, irónico, que vivió intensamente su vida y que parece haberlo leído todo. El carácter contradictorio y polémico de muchos de sus artículos, discursos y notas sobre literatura, así como las respuestas provocadoras que suele dar en sus entrevistas contribuye a crear la imagen del *escritor-rebelde* más preocupado por desafiar un cierto estado de cosas que por elaborar un pensamiento crítico coherente y profundo sobre la literatura o el campo literario (lo que no quiere decir que Bolaño no tuviera un conocimiento especializado en literatura).

³³ Amigos del escritor como Bruno Montané, Antoni García Porta e Ignacio Echavarría se pronunciaron contra esta información en el *Periódico* de Barcelona en noviembre del 2008. En una carta de enero del 2009, Sarah Kerr pidió disculpas, afirmando que había simplemente seguido la información de segunda mano publicada anteriormente sobre Bolaño en los Estados Unidos.

La figura que Bolaño construye de sí mismo, le debe mucho a su espíritu vanguardista inicial, a su visión de la literatura como un combate y a la importancia que Bolaño le atribuye a la fusión vida-obra. En este sentido, es evidente, aunque muchas veces aparezca de forma velada, su intención de destacar los aspectos de su biografía que más se ajustan a la figura del escritor *outsider* y no a la del escritor-intelectual o profesional.

Aunque a veces Bolaño parece restarle importancia en sus entrevistas a su vida errante, o a su breve experiencia en la resistencia y su estadía en prisión durante los primeros días de la dictadura militar chilena, por ejemplo, constantemente desliza algunos detalles particulares para establecer su diferencia con cierto tipo de escritor-intelectual o escritor aliado con el poder político o económico dominante, ubicándose siempre al margen del sistema. Bolaño se ve a sí mismo, y es la imagen que nos quiere transmitir, como un valeroso guerrero solitario que se enfrenta a todos y a todo con la única arma de su escritura y su compromiso radical con la literatura.

Por otro lado, en las entrevistas Bolaño se presenta como un gran conocedor de la tradición literaria y respetuoso de los escritores que admira. En ese sentido se diferencia el Bolaño maduro del gesto neovanguardista inicial que tiende a borrar de un solo golpe gran parte de la tradición literaria precedente para instaurar un nuevo orden.

La ironía y el humor son otros trazos decisivos de la figura de escritor que Bolaño va construyendo a través de sus entrevistas. Humor e ironía que funcionan muchas veces como un contrapunto para su visión melancólica y desilusionada. Así como en su obra ficcional, el humor aparece como una postura vital para enfrentar el sinsentido de la existencia.

Como veíamos antes su humor más sarcástico y punzante aparece en sus discursos, conferencias y entrevistas, donde Bolaño se muestra como un polemista literario radical, sin hacer concesiones de ningún tipo. Son famosos sus comentarios sarcásticos contra figuras canónicas de la literatura latinoamericana como García Márquez, Vargas Llosa, Octavio Paz y Neruda.

La figura que Bolaño elabora de sí mismo es un contrapunto a la imagen de escritor-intelectual-comprometido herencia del *boom*, pero también a la imagen del escritor contemporáneo de éxito de mercado. Para hacerlo, Bolaño recupera el espíritu beligerante de las vanguardias y el mito romántico del escritor en lucha permanente contra el mundo.

La imagen del escritor que no cede ante las tentaciones del poder político y económico y que nunca se incorpora del todo al sistema literario.

Sin embargo, la figura que construye Bolaño (voluntaria o involuntariamente) es ambigua cuanto a las relaciones entre literatura y política. En algunas ocasiones, la postura de Bolaño no se aleja tanto del carácter del escritor-intelectual-político comprometido del pasado, algo que se evidencia en muchos de sus artículos, discursos y entrevistas y en su propia actitud performática de intervención pública. Pero, al mismo tiempo, Bolaño también defiende con frecuencia la separación de las esferas (literatura y política), reafirmando que el compromiso del escritor debe juzgarse solamente en relación a su propia práctica literaria y artística, independiente de sus posturas y compromisos éticos y políticos individuales: “El único deber de los escritores”, afirma Bolaño en otra entrevista,

es escribir bien y, si puede ser, algo mejor que bien; intentar la excelencia. Después como individuos que hagan lo que quieran; a mí eso me importa poco. Que sean coleccionistas de latas de cerveza o aficionados al fútbol, perritos falderos de la primera dama o heroinómanos (Braithwaite, 2006, 26).

Afirmaciones como esta muestran también las contradicciones del pensamiento bolaniano, pues precisamente es la fusión obra-vida uno de los criterios centrales que el propio Bolaño utiliza para juzgar el valor de una obra literaria.

En todo caso, me parece que Bolaño contribuye con sus intervenciones, a través del efecto de indeterminación que producen, la ironía, el juego con las fronteras de los géneros y la desestabilización de los discursos, a problematizar las concepciones rígidas – en literatura, en política – y las verdades absolutas. La contradicción, la conjetura, la broma, son armas del escritor contra el pensamiento único, el conformismo y la apatía. Tal vez habría que buscar allí y no en declaraciones puntuales del escritor (que suelen ser ambiguas y contradictorias) el aporte político de las intervenciones bolanianas.

Por otro lado, Bolaño siempre se presentó como un escritor latinoamericano, transnacional, sin claras raíces en un único país. Le gustaba jugar con la idea de que era reconocido como español por los chilenos, chileno por los mexicanos y mexicano por los españoles. Esta transnacionalidad es frecuente también encontrarla en sus textos ficcionales, en la diversidad de sus geografías, procedencias de los personajes, acentos y expresiones de diversas regiones del mundo (aunque mayoritariamente de América Latina).

En este sentido, no es fácil ubicar a Bolaño en una sola tradición nacional: chilena, mexicana o argentina. Algunos estudios críticos recientes, como el *Diccionario de escritores mexicanos* de Christopher Domínguez Michael (2007), incluyen a Bolaño en la tradición literaria mexicana. Pero tampoco parece descabellado ubicarlo en una línea de tradición argentina post-Borges, metaliteraria, en diálogo, por ejemplo, con la literatura de Piglia. Inclusive, creo que hay alguna intención de su parte por dialogar en forma permanente con la literatura española, tanto con los autores canónicos como con los contemporáneos a quienes les dedica un espacio considerable en sus notas y reseñas.

Una de las características centrales que he venido resaltando en estas páginas también se observa en las entrevistas que Bolaño concedió – casi todas ellas respondidas por escrito – y que contribuye a afianzar su imagen de escritor total, de enfermo de literatura. Me refiero a que también en sus entrevistas aparece claramente el deseo de *hacer literatura*. Algunas respuestas de Bolaño parecen ficciones, prosa literaria o poemas, como ya lo destacaba Juan Villoro (2006, 11). Al ser preguntado en una entrevista en qué persona o cosa le gustaría volver a la tierra después de morir, Bolaño responde: “Un colibrí, que es el más pequeño de los pájaros y cuyo peso, en ocasiones, no llega a los dos gramos. La mesa de un escritor suizo. Un reptil del desierto de sonora” (Braithwaite, 2006, 46).

De igual manera, antes que revelar aspectos concretos de su biografía, lo que aparece en las respuestas de Bolaño relacionadas con su vida personal son autofabulaciones, pequeñas historias donde sucesos reales se convierten en ficciones o se mezclan con recuerdos de lectura o con sueños.

De esta forma, desestabilizando todo el tiempo las fronteras entre lo real y lo ficcional, jugando con los límites entre géneros críticos y ficcionales, Bolaño contribuyó a crear su propio mito. Tanto es así que continua siendo difícil separar la figura del Bolaño-escritor-personaje de la del Bolaño-biográfico, lo que me lleva a pensar que tal vez Bolaño consiguió lo que quería y que, por lo menos por ahora, continuará imponiéndose la figura del mito romántico que construyó a lo largo de su vida y en la que quizás el mismo se perdió (o se encontró) como quería.

Bibliografía

BOLAÑO, Roberto. **Entre paréntesis**. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. **Déjenlo todo, nuevamente**. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista, 1977a.

Disponible en: <http://www.elinterpretador.com.ar/Sumario-numero31-julio2007.htm> Acceso en: 05/07/2007.

_____. La nueva poesía latinoamericana (crisis o renacimiento). **Revista Plural**, n. 68, mayo, 1977b, pp. 42-43.

_____. El estridentismo. **Revista Plural**, n. 61, noviembre, 1976a, pp. 48-50.

_____. Tres estridentistas. **Revista Plural**, n. 62, noviembre, 1976b, pp. 47-60.

_____ (org.) **Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego, once jóvenes poetas latinoamericanos**. México, Extemporáneos, 1979.

BRAITHWAITE, Andrés (selección y edición). **Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006.

CAMPO, Javier. **Bolaño y los poetas infrarrealistas**. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/rb200404.htm> 2004. Acceso en: 27/07/2009.

COBAS CARRAL, Andrea. **“Déjenlo todo nuevamente”: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano**. Disponible en: <http://letras.s5.com.istemp.com/rb051105.htm> Acceso en: 27/07/2009.

DOMÍNGUEZ-MICHAEL, Christopher. **Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)**. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

D'ORS, Pablo. Los ensayos de un narrador. **Revista Cultural Turia**, n. 75, junio-octubre, 2005, pp. 194-202.

ECHAVARRÍA, Ignacio. Presentación. In: BOLAÑO, Roberto. **Entre paréntesis**. Barcelona: Anagrama, 2004, pp. 7-16.

ESPINOZA, Patricia. Bolaño y el Manifiesto Infrarrealista. **Rocinante**, n. 84, octubre 2005. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/rb2710051.htm> Acceso en: 28/07/2009.

GARCÍA HUIDOBRO, Cecilia. **Bolaño, el estridentismo y Cesárea Tinajero o como hacer una literatura con sombra**. Conferencia Universidad de Salamanca, De Huidobro a Bolaño: un siglo de vanguardias chilenas en España, 3 y 4 de junio, 2008.

GIORDANO, Alberto. Imágenes de José Bianco ensayista. **Boletín / 9 Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, diciembre, 2001, pp. 53-76.

SARLO, Beatriz. Del otro lado del horizonte. **Boletín / 9 Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, diciembre, 2001, pp. 16-31.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardia e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

VILLORO, Juan. La batalla futura. In: BRAITHWAITE, Andrés (selección y edición).

Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006, pp. 9-20.